آليات السرد بين الشفاهية والكتابية

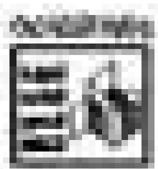
آليات السرد

بين الشفاهية والكتابية

دراسة في السيرة الهلالية ورواية مراعي القتل

174

سيد ضيف الله



آليات السرد بين الشفاهية والكتابية

دراسة فى السيرة الهلالية ومراعى القتل

سيد إسماعيل ضيف الله

لوجو
الهيئة المربع

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• آليات السرد بين
الشفاهية والكتابية
• سيد إسماعيل ضيف الله
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2008 م
368 ص. 13,5 × 19,5 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية:
صلاح صبرى
• رقم الإيداع: ٢٠٨٦٨ / ٢٠٠٨
• الترقيم الدولى: 977-437-934-9
• المراسلات :
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : 16 أ شارع أمين
سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 27947891 (داخلى : 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096



تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم
بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية



آليات السرد بين الشفاهية والكتابية

المحتوى

مقدمة

هذه هى المرة الثانية التى أكرر فيها طرح نفس السؤال على نفسى مع اختلافات طفيفة. السؤال هو : لماذا تلك الجفوة والجفاء وانعدام الثقة المتبادل بين الناس والمثقف؟ بعبارة أخرى : لماذا وكيف أقيمت "مصانع الحداد" بين الجماعة الشعبية و النخبة؟

الإجابة الأولى على السؤال كانت كتابى" الآخر فى الثقافة الشعبية"،والحقيقة أننى لازلت أحنُّ إلى حالة الحماسة وفضيلة الغضب التى تلبستنى وأنا أكتب تلك الإجابة، حاملا قلمى العفى الواثق فى قدرته على شدِّ ظهرى دون حاجة إلى سنَّادات أكاديمية أتوكأُ عليها وأنا أهشُّ بها أفكارى .

الإجابة الثانية كانت أطروحتى للماجستير والتى اتخذت لنفسها عنوانًا أكاديميًا «آليات السرد بين الشفاهية والكتابية .. دراسة فى السيرة الهلالية ومراعى القتل». وما أشقى أن تكتب لمن هو أعلم منك

وأعلى في مستهل حياتك الأكاديمة !!

-١-

يقوم هذا البحث على فرضية أن السرد الشفاهى والسرد الكتابى نمطان مختلفان من السرد، وأن أسباب ذلك الاختلاف ترجع إلى اختلاف قناة الاتصال، واختلاف السياقات الاجتماعية والتاريخية لكل منهما.

حين قارب الباحث مفهومى "الشفاهية والكتابية" شعر بأنه وقع فى "غواية" مفهومين، تلك "الغواية" التى تفسر تعدد مقاربات الباحثين على اختلاف مجالات بحثهم لتلك الثنائية وما تثيره من قضايا وتساؤلات. لقد كانت طبيعة العلاقات بين المفهومين هى التساؤل الأوّلى لدى الباحث؛ ومن ثم كان السعى لتبين حقيقة الخط الوهمى الفاصل بين "الشفاهية" و"الكتابية"، والذى جعل منهما طرفى ثنائية. وكان من الأهمية بمكان أن يكون السؤال مطروحًا على أرضية الثقافة العربية فى ضوء ما شهدته العلاقات بين "الشفاهية" و"الكتابية" من تطور.

ومن جانب ثانٍ، كانت شرائط الشيخ فتحى سليمان فى السيرة الهلالية، ورواية "مراعى القتل" لفتحى إمبابى، تطرحان تساؤلات خاصة بهما، حيث طرحت رواية الشيخ فتحى سليمان للهلالية تساؤلين؛ أولهما يتعلق بتوسيع مجال التعامل النقدى السردى ليتم التعامل مع الشريط التجارى باعتباره خطابًا سرديًا شفاهيًا، وثانيهما يتعلق بجوانب اختلاف رواية الشيخ فتحى سليمان للهلالية

عن السيرة الهلالية المطبوعة. أما رواية "مراعى القتل" فقد طرحت تساؤلا حول دور نهج الكاتب فى هذه الرواية تحديدًا المتمثل فى "مطابقة المكتوب للمنطوق" فى تشكيل عناصر البناء الروائى.

-٢-

يحاول هذا البحث استكشاف جوانب اختلاف السرد الشفاهى عن السرد الكتابى بالتطبيق على رواية الشيخ فتحى سليمان للسيرة الهلالية، ورواية "مراعى القتل" للكاتب الروائى فتحى إمبابى. ومن الأهمية التأكيد هنا على أن رواية فتحى سليمان لا ينظر لها الباحث بوصفها نموذجا يصح تعميم نتائج بحثه على نماذج أخرى للسرد الشفاهى، بل ربما لا يصح التعميم على روايات أخرى للهلالية.كذلك بالنسبة لرواية "مراعى القتل" فلم ينظر لها الباحث باعتبارها نموذجا للسرد الكتابى "الروائى" يصح تعميم نتائج بحثها على روايات عربية أخرى، بل لا يصح ذلك التعميم على روايات أخرى لنفس الكاتب.

ويبدو أن اكتفاء البحث بالتطبيق على رواية واحدة للهلالية، ورواية واحدة "مراعى القتل" قد يفقد البحث مزايا كثيرة كان يمكن أن يكتسبها – هذا البحث – لو أنه جعل التطبيق على عدد أكبر من النماذج التطبيقية، ومن هذه المزايا توفير مساحة أكبر لحركة الباحث فى اختيار النصوص والشواهد التى تدعم بعض أفكار البحث، وهذا صحيح فى عمومه، لكن البحث فرض على الباحث أن يكون تحديد النماذج فى أضيق الحدود حتى يمكنه عمليا الإمساك بخيوط البحث على نحو مقبول، لاسيما أن الاشتغال على رواية فتحى سليمان للسيرة

الهلالية يعنى أن البحث يشتغل تطبيقيا على ست وثلاثين ساعة تسجيل، هى كل ما استطاع الباحث الحصول عليه من الأسواق وشركات الكاسيت التجارية، وهو عدد ليس بالقليل، ولم يكن بالأمر اليسير التعامل مع هذا العدد من ساعات التسجيل للوقوف على كيفيات تشكيل عناصر البناء السردى فى رواية فتحى سليمان الشفاهية، وهى لحسن الحظ رواية شفاهية تم تسجيلها فى اتصال حى مع الجمهور، سواء فى أفراح أو فى غيرها من المناسبات، مما يجعلها نموذجا مناسبا إلى حد بعيد لموضوع البحث.

وفيما يتعلق برواية "مراعى القتل" فقد جاء الاكتفاء بالتطبيق عليها لسببين أنها بمثابة تجربة تطبيقية تمثل استثناء عن قاعدة التأليف الروائى فى العالم العربى من حيث نهجها فى التأليف الروائى على أساس "مطابقة المكتوب للمنطوق"، وإذا كان ثمة نماذج أخرى شاركت هذه الرواية فى هذا النهج بدرجة ما كانت خارج اهتمام الباحث فإن الوشائج الواضحة بين رواية فتحى سليمان للهلالية تحديدا ورواية "مراعى القتل" قد جعل منها النموذج الأكثر مناسبة للتطبيق ليس لأنها أفضل تمثيل للسرد الكتابى، وإنما لأنها محاولة روائية تتمثّل السرد الشفاهى فى نهج "مطابقة المكتوب للمنطوق".

وفى سعيه للاشتغال النقدى على هذين النموذجين (رواية سليمان للهلالية ورواية مراعى القتل) أفاد الباحث إلى حد بعيد من إنجاز باختين، لاسيما أطروحتيه حول "صورة البطل" و"صورة اللغة"، كما أفاد من بعض إسهامات منهجية ونقدية أخرى تنتمى إلى "علم الفولكلور"، والسرديات، وعلم اجتماع الأدب، والبنيوية، وإن استخدم

هذه الإسهامات باعتبارها أدوات إجرائية يمكن الإفادة منها على نحو من الأنحاء فى معالجة السرد الأدبى من منظور الشفاهية والكتابية.

-٣-

ومن ثم، فإن الباحث فى ضوء تساؤلات بحثه وأدواته المنهجية حاول تقسيم فصول البحث على نحو مناسب، فكان أن بدأ الباحث بمدخل تمهيدى يحاول أن يتعرف فيه على الإطار النظرى لمفهومى "الشفاهية والكتابية" فى ضوء تاريخ العلاقات بينهما فى الثقافة العربية، ومحاولة طرح تصور للكيفية التى تطورت بها هذه العلاقات، منطلقا من ضرورة وضع السياق التاريخى والاجتماعى لهذه المفاهيم موضع الاعتبار. وفى ضوء انشغال البحث بهذين المفهومين وكيفية اختلاف تشكيل عناصر السرد الأدبى بينهما، كان تصنيف فصول البحث التطبيقية على النحو التالى:

- الفصل الأول: (صورة البطل فى السيرة الهلالية و"مراعى القتل").
- الفصل الثانى: (صورة اللغة فى السيرة الهلالية و"مراعى القتل").
- الفصل الثالث: (الزمان فى السيرة الهلالية و"مراعى القتل").
- الفصل الرابع (المكان فى السيرة الهلالية و"مراعى القتل").
- الفصل الخامس: (البنية السردية فى السيرة الهلالية و"مراعى القتل").
- خاتمة.

السرد الشفاهى والسرد الكتابى

(مدخل نظرى)

يبدو أن طبيعة الدراسات البينية تفرض على هذا النوع من الدراسات تقديم تبرير علمى لمشروعيتها، لاسيما إذا كان المجالان اللذان تجمع بينهما يبدوان وكأن الانفصال هو العلاقة المتعارف عليها فى تاريخ دراسات كل منهما. فالنقد والفولكلور مجالان دراسيان منفصلان فى الجامعات العربية. إذن لا غرو أن تسعى هذه الدراسة إلى ما سعت إليه دراسات جادة[١] من محاولة الوصل بينهما بهدف النظر إلى الأدب العربى فى شقيه الشفهى والكتابى، ومحاولتنا هذه تتم من خلال دراسة ست وثلاثين ساعة تسجيل من الشرائط المتداولة بين الناس لراوى السيرة الهلالية بمحافظة المنوفية الشاعر فتحى سليمان [٢]، ودراسة رواية"مراعى القتل" للكاتب الروائى فتحى إمبابى[٣]. واستنادا لمفهومى السرد الشفاهى Oral Narrative، والسرد الكتابى Literacy Narrative يمكننا مقاربة

السيرة الهلالية – برواية الشاعر فتحى سليمان – ورواية فتحى إمبابى "مراعى القتل" من منظور الشفاهية والكتابية[٤].

تجدر الإشارة إلى أنه يصعب الفصل بين مفهومى السرد الكتابى والسرد الشفاهى سواء نظريا أو تطبيقيا، إذ يستدعى الحديث عن أحدهما الآخر ليتضح به وتتحدد باختلافاته عنه خصائصه، كما لا يخلو فى الغالب السرد الكتابى من أثر لموروثات السرد الشفاهى عليه. فليس ثمة سرد كتابى محض يمكن الحديث عنه نظريا بشكل منفصل ومستقل، كما أنه لم يعد ثمة سرد شفاهى محض لا أثر للكتابة عليه منذ أن عُرفت الكتابة فضلا عن لواحقها الطباعية.

ومن ناحية ثانية، تجدر الإشارة أيضا إلى ضرورة التفرقة بين ثنائية "الشفاهية والكتابية"، وثنائية "اللغة واللهجة". ويلزم لفك هذا الاشتباك بين اللهجة والشفاهية التأكيد على ثلاث ملاحظات:

١–أن الشفاهية ليست مرادفة للهجة، فعند وصف اللهجة نستطيع التغافل عن خصائص اللغة المنطوقة، فملامح الشفاهية لا يجب الخلط بينها وبين العناصر المختلفة للغة المنطوقة.

٢– عند تمثيل اللهجة كتابة ليس من الضرورى أن نجد فيها الخصائص الشفاهية، فالمؤلف بالعامية يستطيع أن يقدم نصه خاليا من الإسهاب، وبعيداً عن الارتجال، ومخططا بإتقان.

٣–أن لغة الكتابة Literacy Language أو اللغة العربية المعيارية المعاصرة Modern Standard Arabic تكشف عن وجود ملامح شفاهية بها.[٥]

الثقافة العربية وطبيعة العلاقة بين الشفاهية والكتابية

"لم نزعم أن العرب كلها، مدرا ووبرا، قد عرفوا الكتابة والخط والقراءة، وأبو حّية (النّميرىّ الذى لم يعرف الكاف) –الكتابة – كان أميًّا، وقد كان قبله بالزمن الأطول من يعرف الكتابة ويخط ويقرأ، وكان فى أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم كاتبون .. أفيكون جهل أبى حية بالكتابة حجة على هؤلاء الأئمة؟"[٦]

هذا قول سديد لابن فارس فى مسألة معرفة عرب الجاهلية بالكتابة، يحوز إعجاب ناصر الدين الأسد لتضمنه حجة عقلية على معرفة عرب الجاهلية بالكتابة، لكنه يمكن أن يكشف عند تأمله عن وجه شبه بين حال العرب فى الجاهلية وحالهم فى بدايات القرن الحادى والعشرين الميلادى، ممثلا فى كونهم تجمعا بشريا تكاد نسبة الجاهلين بالكتابة والقراءة فيه تساوى نسبة العارفين لهما، غير أن الفارق بيننا وبين ابن فارس أنه استنكر أن يكون وجود الجاهل حجة على عدم وجود العارف بالكتابة، بينما نحن لا نستطيع أن ننكر وجود العارفين بالكتابة فى الوقت الراهن، لكنه وجود يتجاور مع وجود قوى للجاهلين بالكتابة. خاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار الحقبة التاريخية الطويلة التى تصل إلى سبعة عشر قرنا تقريبا من الجاهلية حتى الآن. إن مجتمعا لم تغب الأمية عنه لحظة من لحظات تاريخه الطويل – أو على الأقل نجح فى حصرها فى حيز ضيق – كان من الطبيعى أن ينتج آدابه شفاهة وكتابة، بل وأن تستمر إلى اللحظة الراهنة.

وطبيعىُ كذلك أن تنتج النخبة الثقافية – الأدبية فكرها وأدبها

وفق علاقتها بـ "الجمهور – السلطة– النموذج الكتابى فى الغرب/ الشمال" ليحدد ناتج هذه العلاقات ملامح النخبة الأدبية والفكرية. ولا شك أن هذه العلاقات تعكس مفهوم الأدب ووظيفته فى ذهن النخبة، وبالتالى المتلقى المستهدف الوصول إليه. ويبدو أن ناتج هذه العلاقات، كان فى كثير من فترات تاريخ الأدب العربى، يشير إلى وجود معوقات تصد المخيلة العربية أو على الأقل تنحرف بها عن الإبداع. ويمثل الاستبداد العائق الأكبر أمام الأدب، حتى أن جرجى زيدان يميز بين مفهومين للأدب أحدهما عربى والآخر غربى، على أساس مناهضة الاستبداد، فأدب العرب يسعى لمرضاة الخلفاء والأمراء، أما أدب الإفرنجة فيشتمل "على روح انتقادية هى المراد الأصلى من علم الأدب عندهم لا العبارة والأسلوب .... وهذا نادر فى أدباء العرب لانصراف قرائحهم فى صدر دولتهم إلى إرضاء الخلفاء أو الأمراء من مدح أو هجاء على ما كانت تقتضيه الأحزاب السياسية، أو يشبّبون بما يطرب الخليفة أو الأمير لأنه على رضاه يتوقف رزقهم."[٧]

إن ملاحظة نسبة الأمية و"وظيفة الأدب" فى الثقافة العربية تطرح سؤالا حول طبيعة العلاقة بين الشفاهية والكتابية فى الثقافة العربية. وإذا كانت الشفاهية عادة ما يتم النظر إليها باعتبارها ظاهرة طبيعية فطرية [٨]، فإن النظر إلى مفهوم الكتابة لا يمكن أن يكون إلا بوصفه نتاج ثقافة. ومن ثم نحرص هنا على النظر إلى مفهوم الكتابة فى إطار الثقافة العربية بشكل أساسى، فمفاهيم الكتابة نتاج ثقافى قد تشترك الثقافات فى وجوده، لكن ليس

بالضرورة أنها تشترك فى كيفياته.

إن المعانى التى يمكن استخراجها من مادة (كَتَبَ) حسب ابن منظور[٩] يمكن قراءتها فى ضوء تمثيلها لأحد أنماط الكتابة فى الثقافة العربية. وهو أن الكتابة هى كتابة لأنها عملية جمع حرف إلى حرف، مثلها مثل أى عملية جمع بين شيئين عرفها العرب (تَكتبت الخيلُ أى تجمعت)، و(يقال: اكْتُبْ بَغْلَتَك، وهو أن تضم شفريها بحلقة)، هذا من حيث ماهية الكتابة، أما كيفيات استخدامها فى هذا النمط من أنماطها، فنجد أنها:الخطّ (كتّبه: خطّه)، والنسخ (الكِتْبَةُ: اكتتابك كتابا تنسخه)، والإملاء(اكْتِبْنِى هذه القصيدة أى أَمْلِها علىّ). وقد كان هذا النمط من الكتابة هو قرين المعرفة والعلم، وقد فسّر ابن منظور ذلك بأن الغالب على من كان يعرف الكتابة، أن عنده العلم والمعرفة، خاصة وأن عدد من يعرفون الكتابة بينهم قليل. وقد استمر هذا الربط بين الكتابة والمعرفة وإن تغير كلا المفهومين عبر تاريخ الثقافة العربية.

لا يريد الباحث أن يفرض على مفاهيم الكتابة فى الثقافة العربية رؤية تأريخية ضيقة بالربط بين مفهوم معين للكتابة وبمرحلة تاريخية محددة (الجاهلية – صدر الإسلام – العصر الأموى – العصر العباسى ...إلخ)؛ ذلك أن الظواهر الثقافية لا تتبع خط سير الزمن السياسى؛ وعلاقات مفاهيم الكتابة بين بعضها البعض من ناحية وبينها جميعا، وبين مفاهيم الشفاهية لا تنتمى للزمن السياسى الذى يحدد به قيام دولة وسقوط أخرى. كما يعتقد الباحث فى أن كل شكل من أشكال الكتابة، وكل شكل من أشكال الشفاهية كان

موجودا فى لحظة تاريخية مضت، إنما هو موجود كذلك فى اللحظة التاريخية الراهنة، غير أن هيمنة شكل من أشكال الكتابة وهيمنة شكل من أشكال الشفاهية هى التى توهم بعدم وجود بقية أشكال الكتابة وبقية أشكال الشفاهية. ومن الطبيعى ألاّ تكون أشكال الكتابة وأشكال الشفاهية، التى عرفها العصر الحديث حاضرة فى اللحظة التاريخية، التى مضت من تاريخ الثقافة العربية، لكن من المؤكد أن تشابك أشكال ممكنة من الكتابة وأشكال ممكنة من الشفاهية مع البنيات الاجتماعية والذهنية والثقافية يفضى إلى إنتاج أشكال جديدة لم تكن ممكنة قبل لحظة التشابك وربما أثناءها، وإنما أعلنت عن نفسها نتيجة لهذا التشابك.

إذن، ينبغى تحديد الشكل المهيمن من بين أشكال الكتابة فى محطات الثقافة العربية، حتى يمكن تحديد أشكال التأليف الكتابى فى الثقافة العربية. ونعتقد أنه يمكن تحديد ثلاث محطات:

١–الكتابة باعتبارها مخطوطة Manuscript

٢– الكتابة باعتبارها الممكن طبعه Printable

٣– الكتابة باعتبارها المعلوماتية Informatics

تعرف الثقافة العربية الأشكال الثلاثة للتأليف الكتابى فى اللحظة الراهنة، لكن الشكل المهيمن هو الشكل الثانى؛ الممكن طبعه Printable

ومن الطبيعى أن يكون لكل شكل من تلك الأشكال خصائصه الأسلوبية، ونموذجه الجمالى، وسمات خاصة لمؤلفه، وقارئه.

إذن، ملاحظة تعدد أشكال التأليف الكتابى وكذلك ملاحظة تعدد أشكال التأليف الشفاهى تدفع لرفض عدد من التصورات المطروحة

حول طبيعة العلاقة بين الشفاهية والكتابية فى الثقافة العربية. حيث استخدم أدونيس تعبير "الثورة الكتابية الأولى" ليصف لحظة معرفية هامة فى تاريخ الثقافة العربية وهى لحظة نزول الوحى، ويذهب إلى أنّ القرآن "نهاية الارتجال والبداهة ... نهاية البداوة وبدء المدنية، إنه بداية المعاناة والمكابدة و"إجالة الفكر". القرآن إبداع للعالم بالوحى (من حيث أنه تصورٌ جديد للعالم) وتأسيس له بالكتابة"[١٠]. كما يستخدم الطيبى مفهوم القطيعة، والذى يعنى أنّ "هذا الطرح القرآنى يقلب تمامًا عناصر الوجود الجاهلى أهدافا وغايات ووسائل"[١١]، ويفيض الطيبى فى رصد مظاهر هذه القطيعة فى شكل ثنائيات؛ فعلى المستوى العقائدى نجد ثنائية (تعدد الآلهة/ التوحيد)، وعلى المستوى الاجتماعى (العصبية القبلية /الأمة)، وعلى المستوى اللغوى (التعدد اللغوى/ لغة القرآن)، وعلى المستوى العقلى (الفطرة/ التفكير) وعلى المستوى الأدبى (الشعر/ القص).

يبدو أنّ وصف أثر فعل كتابة القرآن بـ"القطيعة"، أو ما شابهها من مفاهيم مثل "الثورة الكتابية"، لا يثبت أمام أى فحص لطبيعة العلاقة بين الشفاهية والكتابية فى هذه المرحلة أو فى غيرها من المراحل، فالبديهى أنه يستحيل قبول أى حديث عن ثورة كتابية فى ظل ما تؤكده المرويات الإخبارية من أن العارفين بالكتابة فى مكة فى صدر الإسلام لم يتجاوز عددهم بضعة عشر، أكثرهم من الصحابة حتى أن جرجى زيدان يذكر أسماءهم[١٢]، مما جعل من لقب "القراء" فى صدر الإسلام موضع تميز لهم عن سائر المسلمين، فضلا عن أن الخط العربى لم يستكمل شروطه (مثل وضع الرموز التى تدل على

الحركات، إضافة النقط إلى رسم المصحف) إلا خلال النصف الثانى من القرن الأول الهجرى، فليس بين عشية وضحاها تحدث الثورة الكتابية، وتتحقق القطيعة، كما أنه يستحيل قبول فكرة القطيعة التى أحدثها فعل كتابة القرآن حتى بعد استكمال الخط العربى لشروطه؛ وذلك لأن الكتابة لا أثر لها على الذهنية ما لم تتوفر أهم أدواتها المعينة لها على ذلك؛ ونعنى بها الورق، الذى يشترط أن يكون متاحا بوفرة ورخيص الثمن حتى تحدث الكتابة فعلها فى الذهنية عبر انتشار فعل القراءة، ولم يتحقق ذلك إلا بنشوء أول مصنع للورق فى بغداد فى عهد هارون الرشيد، فقد عرفت بغداد صناعة الورق "نحو عام ٧٩٤م، وصنع فى مصر عام ٩٠٠م...."[١٣]. يتضح أنه لم يكن ثمة قطيعة بالمفهوم المتعارف عليه، ولم يكن ثمة انتقال من الشفاهية إلى الكتابية، ولكن ما كان بالضبط هو"مناوشة" Scrimmage الكتابة (باعتبارها أبجدية Alphabe للسيادة شبه المطلقة للشفاهية (الأصلية /المطلقة)، وفعل "المناوشة" هذا يعنى التعايش Coexis-tence؛ الذى ينطوى على اعتراف بالطرف الآخر كأمر واقع، وصرا ع غير ملحوظ فى آن. وعندما يرسخ فعل (الكتابة باعتبارها مخطوطة Manuscript وينتشر؛ وذلك عندما يتم تصنيع الورق ويتوفر بثمن بخس، يتحول فعل "المناوشة" إلى"فعل المنازعة" Dispute، حيث تتخذ العلاقة شكل الصرا ع الواضح حين تبدأ الكتابة (المخطوطة) فى منازعة الشفاهية (الثانوية) فى سيادتها؛ وذلك عندما تبدأ فى التحول من وضع الأداة/ (الكتابة المخطوطة) التى تدون نتاجات الذهنية، التى تبلورت فى إطار الثقافة الشفاهية

(الأصلية والثانوية)، إلى وضع الأداة/ (الكتابة التى تتشكل من خلالها ثقافة كتابية تربك وتزعزع الذهنية ذات المنظومة المعرفية الشفاهية)، ثم يتم الانتقال من وضع "المنازعة" إلى وضع "السيادة المضادة"، وذلك عندما تزداد الكتابية رسوخًا وانتشاراً بظهور"المطبعة"[١٤]، فتتمكن "الكتابة" بمساعدة المطبعة من نزع السيادة عن الشفاهية، وتحقيق سيادة مضادة للمنظومة المعرفية الشفاهية ونموذجها الجمالى، وهنا فقط يمكن الحديث عن "ثورة كتابية"، وعن "الكتابة بوصفها قطيعة معرفية" .... إلخ، مع الوضع فى الاعتبار أن مفهوم "السيادة المضادة" لا ينفى استمرار حضور الشفاهية، بل يؤكده ويؤكد مفهوم "القطيعة" بين طرفى ثنائية"الشفاهية والكتابية" فى آن؛ إذ يتحدد مفهوم "القطيعة" فى تاريخ العلاقة بين الشفاهية والكتابية بأنه "تبادل مواقع"، بأن يقتصر دور الشفاهية على مناوشة السيادة شبه المطلقة لفعل الكتابة، أى إن حضور الشفاهية يتحقق من خلال قيامها بفعل المناوشة، بل يصل إلى المنازعة فى نمط الكتابة/المعلوماتية والذى يتزايد انتشاره فى الثقافة العربية، والمدهش فى الأمر أن هذا النمط من التأليف الكتابى المعلوماتى له خصائص الشفاهية /المأثورات الشعبية، حتى إن ألن ديندس Alan Dundsيرى فى الناسوخ والبريد الإلكترونى ورسائل الهاتف المحمول ولغة البحث عن أى موضوع فى الإنترنت "طبيعة فولكلورية"[١٥]؛ إذ نلاحظ معه أن الجملة الواحدة متعددة بتعدد استخداماتها ومتغيرة فى آن فى جوانب معينة تسمح لها بالتكيف مع كل استخدام. وبهذا المعنى أيضا ينبغى أن يوضع مفهوم

"القطيعة" موضع سؤال.

ولعل ما يدعم هذه الرؤية أن المرويات التاريخية التى تزخر بها كتب التراث حول المنازعة بين الكتابة والمشافهة، إنما هى منازعة الكتابة (المخطوطة) للشفاهية (الأصلية بتعبير أونج، والمشتركة بتعبير زومتور؛ أى التى يشترك فيها جموع الأميين ويكون تأثير الكتابة عليهم محدودا) وقد بدأت مع نهايات القرن الأول الهجرى ولم تنته حتى يوم الناس هذا. وتكون نتيجة هذه المنازعة ليس شطر المجتمع إلى شطرين فحسب، بل شطر الفرد إلى كيانين متنازعين بداخله. فابن يسار الرياشى (ت ٢١٠هـ) تجسيد لهذه الحالة من التعايش بين متنازعين، وقد أنشد شعرا يعبّر فيه عن حالته، بل عن حالة مجتمعه فى القرن الثانى الهجرى[١٦] ولم تكن هذه الحالة لتنتهى عند القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى)؛ إذ نجد فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) تجربة أبى حيان التوحيدى (ت ٤١٤هـ) فى كتابه "الإمتاع والمؤانسة" نموذجًا لعلاقة المنازعة بين الشفاهية والكتابية؛ إذ نجده منشغلا باختلاف بلاغة اللسان عن بلاغة القلم، لدرجة أنه يوجهها مسألة إلى مسكويه فى كتابهما "الهوامل والشوامل"، :

"لمَ صارت بلاغة اللسان أعسر من بلاغة القلم؟ وما القلم واللسان إلا آلتان، وما مستقاهما إلا واحد، فلم نر عشرة يكتبون ويجيدون ويبلغون، وثلاثة منهم إذا نطقوا لا يجيدون ولا يبلغون؟ والذى يدلك على قلة بلاغة اللسان إكبار الناس البليغ باللسان أكثر من إكبارهم البليغ بالقلم.

الجواب

قال أبو على مسكويه – رحمه الله

ذاك لأن البلاغة التى تكون بالقلم تكون مع رويّة وفكرة وزمان متسع للانتقاد، والتخيّر والضّرب، والإلحاق، وإجالة الرّوية، لإبدال الكلمة بالكلمة. ومن تباده بالكلام متى لم يكن لفظه، ومعناه متوافيين عرض له التتعتع والتلجلج وتمضغ الكلام، وهذا هو العيُّ المكروه المستعاذ منه..."[١٧] .

والحقيقة أن إجابة مسكويه ليست مجهولة عند التوحيدى، مثل غيرها من المسائل التى طرحها عليه، ولعل شكل السؤال والجواب فى تأليف الكتب له دلالته على المنازعة بين الكتابة المخطوطة والشفاهية الأصلية، فبينما نحن بصدد كتابة ومسائل عميقة فى الطبيعيات والإلهيات والإنسانيات، فإن شكل التأليف، (السؤال والجواب) والذى جيء به بغرض إثبات عجز مسكويه الفكرى، يؤكد على حال المنازعة بينهما فى تلك اللحظة الثقافية. وهو ما تأكد للتوحيدى عمليا فى "الإمتاع والمؤانسة"، حين طلب منه أبو الوفاء المهندس أن يكتب ما سبق أن قام بحكيه فى مجلس وزير من وزراء بنى بويه، مشترطا عليه تطابق المنطوق والمكتوب، وفى نفس الآن إخراج المكتوب على شروط تضمن بلاغته وتتأسس عليه جماليته[١٨]. وبسبب فضل أبى الوفاء المهندس عليه، قبل التوحيدى المهمة، مستندا على نظرة من يرى الكتابة تمثيلا للمنطوق. فيحاول تقريب المنطوق إلى المكتوب، لكنه يكتشف استحالة مهمته؛ لأن "الخوض فى الشيء بالقلم مخالف للإفاضة باللسان، لأن القلم أطول عنانا من

اللسان وإفضاء اللسان أحرج من إفضاء القلم"[١٩]، أى إن التوحيدى خلص من تجربته بأن منطق التأليف الكتابى مخالف لمنطق التأليف الشفاهى، وأن منطق التأليف الكتابى إذا ما طال مادة من مواد التأليف الشفاهى وتعامل معها فإنه لا يقبل إلا أن يفرض عليها قوانينه هو، لتغدو جزءا لا يتجزأ منه. إن تجربة التوحيدى تؤكد أن علاقة المنازعة لم تكن حقيقة قاصرة على حضور كمى لدعاة الشفاهية أو لدعاة الكتابة، وإنما المنازعة فى جوهرها هى بين مفاهيم التأليف، إذ لا يكون واردا فى ظل علاقة المناوشة (بين الكتابة بوصفها أبجدية والشفاهية الأصلية) أن يكون ثمة منطق مستقل للتأليف الكتابى، وإنما الوارد إلى الذهن أنها مجرد تمثيل للمنطوق. وهذا خلافًا لمرحلة المنازعة (بين الكتابة المخطوطة وبين الشفاهية الأصلية والثانوية)، إذ يتنازع مفهوم التأليف الكتابى بوصفه تمثيلا للتأليف الشفاهى مع مفهوم التأليف الكتابى بوصفه نمطا من التأليف له منطقه الخاص به والمفارق لمنطق التأليف الشفاهى استنادا لاختلاف نمط إنتاج كل منهما.

ولم تحسم المنازعة فى القرن الرابع الهجرى كما ظن القاضى، استناداً لما رصده من مرويات[٢٠]، إذ نجدها تمتد إلى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) استنادا لما يرويه ابن أبى أصيبعة[٢١] من مناظرة تمت بين ابن بطلان مدفاعا عن الشفاهية، وابن رضوان مدفعا عن الكتابية، لكن الجدير بالملاحظة هو انحياز ابن أبى أصيبعة لابن بطلان المدافع عن المشافهة، وأن دفاع ابن بطلان عن المشافهة لم يستند على الموروث الدينى والاجتماعى، وإنما

على خصائص الشفاهية مقارنة بالكتابية، وقد ذكر د. عبد الله إبراهيم هذه الخصائص:

الأولى: اقتران الصوت بالحياة واقتران الحرف بالموت.

الثانية: اشتقاق لفظ "المعلم" من "التعليم".

الثالثة: قدرة الشفاهية على التفسير وانعدامها فى الكتابة.

الرابعة: تسويغ الفكر اللغوى القديم للشفاهية.

الخامسة: تناسب الحواس.

السادسة: عيوب الكتابة العربية.

يتضح بذلك أنه يمكن القول إن المنازعة بين الشفاهية والكتابية فى تاريخ الثقافة العربية قد وصلت لذروتها التفاعلية، دون التأكيد – كما فعل د. عبد الله إبراهيم – على أن ثمة نظرية عربية تؤسس أو تسّوغ للشفاهية[٢٢]؛ فهذه المناظرة فى هجومها القوى والدقيق على الكتابية، ودفاعها المستميت عن الشفاهية، تدل بطريق غير مباشر على أن العلاقة بين الشفاهية (الأصلية والثانوية) والكتابية (المخطوطة) قد وصلت إلى مرحلة منازعة الكتابة (المخطوطة) للشفاهية (الأصلية) فى سيادتها، وقدرتها على أن تكون الأداة المناسبة لتناقل المعارف الجديدة، وليس أدل على ذلك من طبيعة النقد الموَّجه للكتابة؛ إذ يكشف عن ممارسة عميقة لها مكنت من تحديد جوانب النقص والقصور فيها، لكن الارتداد للشفاهية لمواجهة جوانب النقص فى الكتابة وإن كان يكشف عن استمرار الشفاهية كنمط اتصالى وأداة لنقل بعض المعارف، فإنه يمثل إحدى الإمكانات، التى طرحها تاريخ العلاقة بين الشفاهية والكتابية فى وقت الذروة

التفاعلية، والتى تتحقق بفعل تقارب الطرفين المتصارعين لدرجة الالتحام، والتحامهما لدرجة التداخل، فثمة إمكانات أخرى لمواجهة بعض جوانب النقص فى الكتابة، من وقوع تحريف فيها أو أخطاء النسّاخ، وقد عرفت الثقافة العربية هذه الإمكانات وحرصت على أن تكمل بعضها بعضا؛ نظرا لأن خطورة التحريف والخطأ فى الكتابة تكمن فى افتراض أنها فى حد ذاتها حجة على الصحة، فلما تبين خلاف ذلك أحيانا، لزم وجود إمكانات تصون من الخطأ وتكشف عن التحريف، دون التنكر لفعل الكتابة كلية، فكان أن أصبحت الذاكرة الحية رقيبا على المكتوب، يستمد منها سند صحته، أما الإمكانية الثانية فتتمثل فى أن يراقب المكتوب بالمكتوب، وذلك بأن يكتب كل من يحرص ألا تصل يد التحريف والتزييف إلى ما يكتبه، مكتوبا أصليا ويستودعه عند أهل الأمانة للرجوع إليه إذا احتاج القارئ ذلك، أما الإمكانية الثالثة فتتمثل فى التمييز بين المخطوطات بحسب الوراق الذى كتبها.[٢٣]

ويتضح أن الإمكانات الثلاثة تشير إلى السمة الأساسية للعلاقة بين الشفاهية والكتابية فى هذه المرحلة، وهى التعايش المنطوى على صراع، ويبدو أن الصراع لم يكن ليحسمه الانحياز لأى من الطرفين؛ إذ يحتاج، إلى جانب ذلك إلى أدلة عملية لإثبات أن هذا الطرف الذى يتم الانحياز إليه هو الأقدر على القيام بالوظائف المنوط بها. فانحياز الجاحظ للكتابية الذى دفعه لرفض أن تكون الشفاهية رقيبًا على الكتابية، لم يكن كافيًا على الإطلاق لتحقيق هدفه مادام الحل الذى يطرحه تمنعه معوقات كثيرة من التحقق؛ وذلك لأنه يكاد

يكون حلا مثاليا يتعالى على واقع العلاقة بين الطرفين المتصارعين.

فهذه الطريقة التى يقترحها الجاحظ – مراقبة المكتوب بالمكتوب – "لا يمكن استخدامها فى جميع الأحوال؛ إذ يتعين أن تنعقد لها أسباب منها رغبة المؤلف وقدرته على كتابة نسخ متعددة أو على الأقل تمكنه من مراجعتها، ووجود أهل الأمانة" [٢٤].

فمراجعة المكتوب بصفة عامة أمر لا يتأتى إلا لذهنية امتلكت القدرة على مساءلة ذاتها، ووضع أفكارها موضع سؤال، والحرص على معرفة ما تجهله، دون خوف من ضياع ما حصّلته من معرفة، خوفا يمنعها من البحث عما تجهل. هذه الذهنية لا تستعيض عن رؤية الآخر بتضخيم الذات، فتمنح حق الحضور فى الكلام لنفسها فحسب، فتغيّب، من ثمَّ، الصوت الآخر عن الكلام، سواء كان هذا الآخر هو المختلف أيديولوجيا فى مجالات الفكر المختلفة، أو كان هو المختلف اجتماعيًا أو كان صوت هذا المختلف صوت آخر فى الإبداع الأدبى، كما أن مراجعة الكاتب لما كتبه تنطوى على إقرار منه بإمكانية أن يخطئ عند الكتابة بلغته الأم، مما يستلزم منه المراجعة والتدقيق، وهو ما لم يكن قد تحقق تمامًا فى ظل الفكر اللغوى القديم، الذى يدين "اللحن" فى اللغة لعامة الناس، إدانة تصل لدرجة التحريم عند أهل الفكر والكتابة والإبداع. فضلا عن أنّ فعل المراجعة للمكتوب من قبل القارئ يعد درجة من درجات تحقيق الكتاب، تتطلب الرجوع لأكثر من نسخة وتحديد النسخ التى دخلها التحريف والتزييف، وهو توثيق مضنٍ لم يعرفه القارئ العربى وقتئذ لسببين؛ أن بذل هذا المجهود يوجه فقط لأحاديث الرسول، فكان

الإسناد بمثابة جهد توثيقى عظيم قامت به العقلية الشفاهية، يأتى بعد ذلك بمراحل، الحرص على الوثوق من الشعر الجاهلى، وذلك لما للماضى من أفضلية على المعاصر فى الإبداع عند العقلية الشفاهية، أما أن يطالب الجاحظ هذا القارئ ببذل هذا المجهود لمكتوب ليس له ما للأحاديث النبوية من قداسة، وليس له ما للشعر الجاهلى من وضعية النموذج الجمالى واللغوى، فهذا مستبعدٌ حدوثه. أما السبب الثانى فهو ما يتعلق بمفهوم "التأليف" فى هذه المرحلة، والذى لم يكن يعنى أى معنى من معانى حقوق الملكية الفكرية للفرد، فالمرويات الشفاهية والأخبار حقٌ مشاعٌ للجميع دون حاجة لأى إشارة للمصدر.

إذن يصعب القول إنه قد تشكلت رؤية كتابية للوجود فى الثقافة العربية على الأقل حتى القرن الخامس الهجرى، وهذا ما يؤكده د. عبد الله إبراهيم، فالمقصود بالرؤية الكتابية للوجود فى الثقافة العربية – الإسلامية أن "الكون علامة ركناها القلم واللوح المحفوظ، وأن ديمومة الوجود مقترنة بفعل الكتابة وأنه لا يكتسب صيرورته من كونه واقعا،إنما من كونه نتاجا كتابيا أوجده الخطاب الذى لا يمثل فى حقيقة الأمر سوى ذاته، إذ هو لا يحيل إلى غيره ..."[٢٥]، لكن على الرغم من وجود هذه الرؤية على مستوى القرآن الكريم والحديث، والتأويلات التى قدمها المفسرون تأكيداً لوجود هذه الرؤية[٢٦] فإنها لم تكن فاعلة فى العقلية العربية وقتئذ على مستوى رؤية العالم إلا فى نطاق محدود يمكن أن نعتبره نطاقا نخبويا، اكتسب نخبويته من اختلاف نظرته للكتابة ومن تعامله معها، عن

النظرة التى تدعمها الرؤية الشفاهية للعالم فى مرحلة التعايش المنطوى على صراع بين الشفاهية والكتابية؛ حيث لا ينظر للكتابة إلا على أنها "وسيلة لتدوين الألفاظ ولم ينظر إليها أبدا على أنها كيانٌ خاصٌ يحيل على معنى خاص به، ولهذا أُلحقت بالكلام، وحددت وظيفتها فى تقييد المنطوق وبذلك لم تدل على ذاتها، بل على غيرها"[٢٧].

بطبيعة الحال سوف تكون العلاقة بعد رسوخ السيادة المضادة للكتابة الممكن طباعتها أو بالأحرى الكتابة من أجل الطباعة هى شكلٌ آخر من أشكال المنازعة؛ إذ تتبدل المواقع ويبحث نمط التأليف الشفاهى عن مشروعية له، واستقلالية عن معايير التقييم الكتابى وفى مقدمتها مفهوم "الأدبية". خاصة أن انتشار الكتابة فضلا عن الطباعة حوّل التأليف الشفاهى إلى "أدب شعبى".

لقد قطعت تلك القراءة لتاريخ العلاقات بين الشفاهية والكتابية فى الثقافة العربية الطريق على الباحث أن يركن إلى اختزال ما أكدته من التنوع والتعدد فى تعريف لن يكون بأى حالٍ من الأحوال جامعا مانعا.

وأخيرا، فإن أقصى ما يمكننا قوله إذا ما أردنا التعرف على مفهومى"الشفاهية والكتابية" هو أننا بصدد حالةٍ من حالات التأليف الشفاهى والأداء الشفاهى، هى حالة الشاعر فتحى سليمان، وهو يعرف الكتابة والقراءة، وإن كان لم يلتحق بمدرسة بعد مرحلة "الكتّاب" فى قريته، كما أنه كان يعيش فى مجتمع للكتابة فيه دور، وللطباعة عليه أثر، وللوسيط السمعى فيه انتشار، ولم يقم بالتسجيل

فى مكان مغلق، وإنما فى اتصال حى مع الجمهور.

من المؤكد أن استبعاد المفهوم الشائع للقطيعة عن تاريخ العلاقات بين الشفاهية والكتابية، والتأكيد على تبدّل المواقع فى إطار علاقة مناوشة، ثم منازعة، يطرح على هذه الدراسة سؤالين:

– هل تجربة رواية "مراعى القتل" إعادة طرح لسؤال التوحيدى القديم حول العلاقة بين نمطى التأليف الشفاهى والكتابى، بعد تبدّل مواقع طرفى العلاقة فى ظل السيادة المضادة للكتابة /الطباعة؟

– كيف تشكّل الشفاهية الثانوية ممثلة فى شرائط فتحى سليمان صورة البطل حامل قيم العالم القديم فنيا، وكيف تشكّل الكتابية ممثلة هنا فى تجربة رواية "مراعى القتل" صورة البطل نفسه فنيا؟

الفصل الأول

فرضية هذا الفصل هى أن ثمة صلة بين موقع الراوى بوصفه تقنية سردية تختلف من نمط تأليف شفاهى إلى نمط تأليف كتابى، وبين صورة البطل بوصفها أحد الملامح المائزة بين السيرة والرواية. ولاختلاف صورة البطل بين السيرة والرواية تفسيرات عدة من منظورات مختلفة، منها؛ الاجتماعى والتاريخى وربما الأنثروبولوجى. والبحث عن صلة بين اختلاف صورة البطل فى السيرة والرواية بربطها بتقنية سردية اختلفت أشكالها فى أنماط التأليف، لا يتعارض مع جوانب التفسير الأخرى، بل يدعمها بمنظوره هذا، من منطلق أن التقنية السردية هى فى حد ذاتها رؤية للعالم.

إن الفارق الأساس بين السرد الشفاهى والسرد الكتابى أن الأول يتم عبر اتصال حى يحضر فيه الراوى (المؤدى) فى مواجهة

الجمهور، أما الثانى فيتم عبر وسيط فصل بين طرفى السرد، مما أجبر المؤلف على اصطناع الاتصال. حيث "يشتمل السرد الشفاهى التراثى بلاغيا على الراوى وقصته والمروى له الضمنى. ويشتمل السرد الكتابى غير التراثى بلاغيا على محاكاة أو تمثيل الراوى وقصته والمروى له الضمنى"(٢٨) ففتحى سليمان يواجه جمهوره؛ ومن ثم فهو يهدف لدعم حضوره سردا وغناء وحركة وإيماءة ويبادله الجمهور الحضور تصفيقا وتشويشا وطلبا بتكرار مقطع غنائى واعتراضا على حدث يرويه. ومن ثم فلا يمكن أن تكون المكونات الثلاثة فى عملية السرد الشفاهى إلا حاضرة حضورا لا شبهة لتغييب فيه. والملاحظ أن فتحى سليمان يشترك مع الجمهور فى وجود مسافة تفصلهما عن المروى، ففتحى سليمان يروى أحداثا يقتصر دوره فيها على كونه "راويا لها" فحسب، وكذلك "المروى له" (الجمهور) يستمع إلى أحداث لا تنتمى إلى عصره، فدوره التلقى فحسب. وفتحى سليمان راوٍ وليس مؤلفا.

ومجهولية مؤلف السيرة الهلالية لا تعنى أن نخلط بين مصطلحى "المؤلف" و"الراوى" تحت تأثير سطوة مفاهيم مؤسسة الكتابة، وإنما تعنى ضرورة التفرقة بين مفهوم "المؤلف" فى السرد الكتابى، والكيفية التى تم بها تأليف سيرة بنى هلال. ورغم أنه لم يتم حتى الآن حسم مسألة تأليف السير الشعبية بين الباحثين؛ إذ راح فريق يبحث عن مؤلف لكل سيرة اعتنى بدراستها سواء فى كتب التراث أو استنادا لتحليل للسيرة يدعم مقولته الموجهة منذ البدء للتحليل، وفريق استبعد إمكانية الحديث عن" مؤلف" للسيرة"كتب "هذا النتاج

السردى من منطلق مخيلته الفردانية، فإنها نميل إلى القول باختلاف مفهوم التأليف بين الشفاهية والكتابية؛ ليكون تأليف السيرة تأليفا جمعيًا، بدأ بواضع لحلقة من حلقات السيرة، ثم ساهم مؤلفون عديدون بإضافة حلقات أخرى حتى أصبحت تأليفا ضخما (٢٩) ومن ثم، فإن راوى السرد الشفاهى ذو خصوصية، من حيث كونه "راويا خارجيا" وبهذا انتفت أية إمكانية للحديث عن وجود مسافة فاصلة بين المؤلف والراوى، ولم يعد أمام الجمهور سوى الاعتماد على هذا الراوى فى الحكم على شخصيات وأحداث المروى؛ ومن ثم "يشارك الجمهور الراوى معرفته وقيمه"(٣٠).

وهذا هو الهدف الذى يود أن يحققه راوى السرد الشفاهى، وكذلك مؤلف السرد الكتابى، وإذا كانت الشفاهية فرضت على مكونات السرد الانفصال فإنها فى نفس الوقت أتاحت لعملية السرد وسائل تساعدها على تحقيق هذا الهدف منها؛ الوجود الفيزيقى للراوى ومهابته وسيرته بين الجمهور، وكذلك انحرافه اللغوى عن لغة الاتصال النفعى، وحركات جسده وإيماءاته، وفرقته الموسيقية، فضلا عن سرده لقصص مروى من قبل يعرفه الجمهور جيدا، كلها عوامل توفرت للراوى الشفاهى (فتحى سليمان) ليحقق قدرا عاليا من المصداقية فى نفوس مستمعيه؛ ومن ثم ليحقق سرده قدرا عاليا من الإيهام بالواقع، وإن كان من أبعد القصص عن الواقع.

أما فتحى إمبابى حين كتب "مراعى القتل" فقد كان فى عزلة عن قارئه /المكتوب له، يفرضها منطق الكتابة، وكان فى نفس الوقت وثيق الصلة بالمروى /الرواية؛ لحضوره فيها أيديولوجيا، وهو ما

يفرضه منطق الكتابة كذلك، وهو يهدف بفعل الكتابة أن يجعل المكتوب له /القارئ يتبنى أحكامه على الأحداث والشخصيات، ويكون مصدره الذى يستقى منه المعرفة والقيم. لكن ما يعوقه عن تحقيق هذا الهدف أنه جزء من المروى، ومن ثم ذو مصلحة من فعل الكتابة، مما يجعله موضع شك إلى حين، ومن ثم على فتحى إمبابى أن يتحصل على قدرٍ عالٍ من الموضوعية، كافٍ لتحقيق هدفه من كتابة الرواية، والحصول على هذا القدر من الموضوعية فى السرد الكتابى "الروائى" يكون بالتحايل على ما فرضه منطق الكتابة من انفصال بينه وبين القارئ، ومن تورطٍ فى المروى، فيكون التحايل بإقامة جسر للاتصال بالقارئ. هذا الجسر هو الراوى، الذى يحمّله فى نفس الوقت مسئولية التورط فى المروى. فيتصل الراوى بالمروى، ويتصل المؤلف بالمكتوب له/ القارئ، وينعم المؤلف بالحضور عبر حضور الراوى، أو بالأحرى عبر تغييبه هو ذاته تغييبا متعمدا، بل "يتخفى الراوى وراء "ضمير" يحيل إلى شخص مجهول، لا يعلن عن حضوره، ويتجنب الإشارة إلى مروى له، ذى ملامح متعينة، وبذلك تنعدم، أو تكاد، الخصائص التى كانت لصيقة بالسرود الشفاهية"[٣١] .

وهذه الحيلة الكتابية فى تمثل السرد الشفاهى أنشأت المسافة بين المؤلف والراوى، فى السرد الكتابى، ووجود هذه المسافة لازمه عددٌ من العلاقات بين المؤلف والراوى ليست بالضرورة علاقة وفاق ومساعدة، وإنما كانت فى بعض الأوقات علاقة صراع من أجل الاستحواذ على سلطة توجيه السرد. ومما يزيد من صعوبة مهمة

الكاتب مقارنة بالراوى الشفاهى، أن فعل الكتابة ينزع إلى الفردانية، ومن ثم فهو ينزع إلى الإقناع برؤية فردية محضة تجاه العالم، بينما فعل الشفاهية ينزع إلى تأكيد التصور الجمعى؛ ومن ثم فالراوى الشفاهى يعكس رؤية جمعية تجاه العالم.[٣٢]

إن راوى السرد الشفاهى يلعب دورا ذا أهمية قصوى فى السرد الشفاهى. وهذه الأهمية جعلته دائما موضع اهتمام الدارسين، وقد تبين أنه مفهوم ليس على ذاك النحو الذى يظهره من البساطة، حين نظن أنه ذلك الشخص الذى يشار إليه بالبنان لنعرّفه بأنه "راوى السرد الشفاهى". فثمة أنواع من رواة السرد الشفاهى تصعب المرادفة بينها فى كل الأحوال، فعبد الرحمن الأبنودى يفرّق بين الشاعر الشعبى والراوى تفرقة يتجلى فيها الموروث الثقافى العربى ذى النظرة التراتبية للأنواع الأدبية، "فالشاعر الشعبى هو المسؤول الأول والأخير عن هذه الملحمة فى حياتها واستمرارها ...أما الراوى فهو الرجل المحب للسيرة الهلالية وهو لا يملك موهبة الشاعر ولا قدرته على تحمل المسؤولية"[٣٣]. وبين الشعراء هناك اختلافات تجعل منهم حسب – الأبنودى – طبقات، ومن هذه الاختلافات؛ اختلافهم فى القدرة على إضفاء خصوصية على روايتهم، فضلا عن الاختلاف فى القدرة على الارتجال والإقناع.

أما فئة الرواة فتضم ثلاثة أنواع (المغنّى الشعبى– المضروبون بالسيرة–الحفظة)[٣٤].

وثمة تفرقة أخرى بين الرواة (الشفاهيين)؛ إذ يقسم د. محمد رجب النجار الرواة من حيث صلتهم بالكتاب إلى نوعين؛ "نوع يقرأ

من كتاب، وآخر يعتمد على السرد من الذاكرة". أما من حيث ثنائية (شعر/نثر)، فالرواة عنده نوعان "محّدث وشاعر. أما المحدث فيستعين بأساليب مموسقة (بالمحسنات اللفظية) لتحقيق نوع من القراءة الموقّعة، بمصاحبة آلة موسيقية كالربابة أو غيرها، أما الشاعر فيعمد إلى الغناء مباشرة، يعينه فى ذلك محفوظه الشعرى والألحان الموسيقية المصاحبة"[٣٥].

ونلحظ فى تفرقة الأبنودى بين الشعراء والرواة الاحتكام إلى معيار إبداع الشعر، وهذا ليس شرطا من شروط الراوية، كما أنه لا يسقط عن الشاعر صفة الراوى حسب ما ذهب د. محمد أحمد عمران[٣٦]. كما نلحظ فى تفرقة د. النجار الأولى أن الراوى الذى يقرأ من كتاب يخرج من دائرة الرواية الشفاهية ليقع فى منطقة حدودية بين الشفاهية والكتابية. أما فى تفرقته الثانية بين المحدّث والشاعر فغير واضح المعيار الذى يحتكم إليه فى تحديد من المحدث، ومن الشاعر، فكلاهما يستعين بالموسيقى الداخلية والخارجية.

وبالتالى لا نرى ما يمنع وفق هذه التفرقة أن يكون الشاعر محدّثا، والمحدّث شاعرا، إذا كان فى حديثه محفوظ شعرى.

إن صعوبة تصنيف أنواع رواة السرد الشفاهى هى مظهر من مظاهر صعوبة فهم العقلية الكتابية "للأدب الشفاهى" إلا باعتباره صورة من صور "الأدب الكتابى". فثنائية (شعر/نثر) عندما تطبق بشكل استعارى من مؤسسة الكتابة يصعب أن تكون مفسّرة بالفعل لواقع الظاهرة الشفاهية. وهذا ما يؤكده مدخل بعيد عن سطوة نظام أجناس المؤسسة الكتابية وهو المدخل الموسيقى. فـ "التناول الموسيقى

لطرق أداء السيرة يتجاوز هذه الاختلافات ولا ينظر إلى هذا التقسيم (شاعر /راوى) إلا بوصفه يضم المؤدين الذين "يغنون" السيرة (شعراء كانوا أو رواة)"[٣٧]. ومزية هذا الرأى أنه نتج عن تناول محايث للظاهرة الشفاهية، ساعده على قبول مرادفة جمهور السيرة وكذلك مبدعيها بين "الشاعر" و"الراوى"، وبين "القصة" و"الديوان/ القصيدة".

ولعل التفرقة الواجب ذكرها هنا، هى تلك التفرقة الشائعة بين الراوى المحترف وغير المحترف؛ نظرا لما كان للراوى المحترف من أثر على وحدة السيرة. وهو ما انتبه إليه د. عبد الحميد يونس مبكرا، حين أوضح أن هناك ثلاث خصائص اكتسبتها السيرة بفضل "المنشد المحترف"؛ وهذه الخصائص الثلاث هى:

١- تقوية الغنائية بالإنشاد المصاحب للموسيقى.

٢- استقرار السيرة على صورة معينة واضحة القسمات مرتبة الأجزاء فى سياق متتابع.

٣- الاقتراب بالسيرة إلى الأداء التمثيلى. [٣٨]

إن ما يمكن حسمه بالنسبة لفتحى سليمان أنه راو محترف، متجاوزين تلك الثنائية الكتابية (شعر /نثر) أو (شاعر /راوى). بوصفها خلافا نظريا إلى واقع علاقة الغناء بالرّوى عند الراوى الشاعر المحترف (فتحى سليمان).

كما يمكن القول بأن فتحى سليمان ذو انتماء مزدوج، فهو منشد يتواصل مع جمهور حقيقى، وهو راو يمكنه أن يتدخل فى السرد من خلال قيامه بعملية تنسيق وحداته الحكائية مثلا، ويمكنه كذلك ألا

يتدخل فى السرد من خلال قيامه بالوصف المحايد لحدث من الأحداث، لكنه فى كل تلك الأحوال لا يحمل توجها فردانيا يريد أن يوظف وضعيته كمنشد راوٍ ليحله محل الرؤية الجمعية، بل على العكس إنه يدعم تلك الرؤية الجمعية بوصفها القاسم المشترك بينه وبين جمهوره.

ونود هنا الإشارة إلى أن كون السرد الشفاهى يتم فى إطار عملية سردية حقيقية، وأن السرد الكتابى يتم فى إطار عملية تمثُّل له، قد استتبع اختلافا فى أنواع الرواة فى السرد الكتابى عما رأيناه من أنواع فى السرد الشفاهى.

إذ عرفت الرواية بوصفها نوعا أدبيا ينتمى لمؤسسة الكتابة أربعة خيارات فنية للموقع الذى يرى منه الراوى عالم قصه. وهذه الخيارات هى:[٣٩]

١- راو غير حاضر يرى عالم القص من خارجه.

٢- راو غير حاضر يرى عالم القص من داخله.

٣- راو حاضر يرى عالم القص من داخله.

٤- راو حاضر يرى عالم القص من خارجه.

ونلحظ وجود ثنائيتين يتم على أساسهما تصنيف الرواة فى السرد الكتابى"الروائى" وهما؛ ثنائية "الداخل /الخارج"، وثنائية "إعلان الحضور/ التخفى".

ويبدو أن هاتين الثنائيتين كانتا تضمران شيئا من المفاضلة بين أصناف الرواة، وقد أعلنت مؤسسة الكتابة عن هذا المنحى التفضيلى بين هذه الخيارات الفنية الأربعة. فقد أكد وين بوث على سبيل المثال

على اقتناع كثير من الكتاب والنقاد منذ عهد فلوبير "بأن طرق السرد "الموضوعية" أو "اللاذاتية" أو المسرحية من الطبيعى أن تكون أرقى من أية طريقة تسمح بظهور الكاتب المباشر، أو من ينوب عنه على مسرح الأحداث فى بعض الأحيان"[٤٠].

إذ الملاحظ أن الموضوعية هدف يتحقق بإخفاء الراوى، وتعد د.سيزا قاسم تبنى مؤسسة الكتابة لهذا الموقف الجمالى الساعى إلى نفى شخصية الراوى وعدم ظهوره فى العمل الأدبى نقطة تحول هامة وجوهرية طرأت على بنية التوصيل القصصى؛ لأنه "أدى إلى ظهور بواكير التقنيات التى قامت عليها الرواية الحديثة" [٤١].

ونفس الملاحظة يؤكدها ولغ غانغ كايزير، حيث لاحظ أن ثمة تضييقا من المؤسسة الكتابية على حضور السارد بدأ بمحاصرة معرفته الكلية، ووصل إلى محاولة إقصائه من الرواية. لكنه لاحظ أن هذا الموقف لا جدة فيه، وربما يؤثر سلبا على تطور الرواية؛ لأنه "يترتب عنه تجريد الرواية من خاصيتها الجد أساسية، ومن ثم، لن تستطيع الإخصاب أبدا. كانت محاولة حذف السارد هذه قد تمت فى القرن ١٨، ففى تاريخ الرواية كما فى غيرها لا جديد هناك."[٤٢]

ولا نهدف من هذه الملاحظات تأكيد أو نفى صحة المنحى التفضيلى بين أنواع الرواة حسب مؤسسة الكتابة، وإنما نكتفى فقط بالتأكيد على وجود هذا المنحى الذى جعل من الخيار الرابع من الخيارات الفنية لأنواع الرواة الخيار الأفضل، أو بالأحرى الخيار الأقدر على تحقيق الموضوعية، ومن ثم إيهام القارئ بأن ما يروى حقيقى أو واقعى، وهذا الخيار هو "راو حاضر يرى عالم القص من

خارجه".

ونحترز من الفصل الحاد بين هذه الخيارات الأربعة استنادا لنظرة تاريخية ضيقة تجعل منها القديم والجديد، أو لنظرة نوعية تجعل منها ما هو خيار ملحمى، وما هو خيار روائى؛ لأننا لا نرى لهذا الفصل بين أنواع الرواة مجالا إلا المجال النظرى؛ إذ يستعين العمل الأدبى الواحد بأكثر من خيار من هذه الخيارات الفنية، لكن هذا لا يمنع وجود خيار مهيمن فى العمل الأدبى. كما لا يمنع وجود خيار مهيمن فى فترة تاريخية معينة أو نوع أدبى معين. غير أننا نميل إلى النظر إلى هذه الخيارات من منطلق أنها صور تمثُّل السرد الكتابى للسرد الشفاهى من أجل تحقيق الهدف المشترك من عملية السرد فى كل من الشفاهية والكتابية وهو حصول من يقوم بالسرد على مصداقية ممن يتلقاه. وأن صور التمثل هذه بدأت أكثر قربا من وضعية الراوى فى السرد الشفاهى وأقل قدرة منه فى تحقيق تلك المصداقية، ويمثلها الخيار الأول: "راو غير حاضر يرى عالم القص من خارجه"، ووصلت إلى صورة أكثر اختلافا عن وضعية الراوى فى السرد الشفاهى، وتوازيه فى القدرة على تحقيق المصداقية، ويمثلها الخيار الرابع: "راو حاضر يرى عالم القص من خارجه".

وبناء على هذا، يمكن تفسير اختلاف صورة البطل فى رواية "مراعى القتل" عنها فى "سيرة بنى هلال" عند فتحى سليمان بالاستناد إلى علاقتين:

- علاقة المؤلف والراوى من حيث وجودها وشكلها إن وجدت.
- علاقة الراوى بالشخصيات.

والاهتمام بصورة البطل هنا يرجع إلى أن "اختيار البطل... يحدد منذ البداية المستوى العام للشكل كما يحدد الخاصية الاستقبالية لهذه الأداة التشكيلية أو تلك"(٤٣) ومن هذا المنطلق يتم النظر إلى البطل باعتباره أحد العناصر الرئيسة، التى يشار إليها عند التفرقة بين أنواع السرد الشفاهى (الملحمة - السيرة)، وأنواع السرد الكتابى (وبخاصة الرواية)، فضلا عن أن الربط بين موقع الراوى وصورة البطل قد طرحه على الباحث كل من رواية "مراعى القتل" و"سيرة بنى هلال".

ويبدو أن مصطلح "البطل" Hero وإن كان مألوفا فى مجال الأدب الشعبى، فإنه يفتقر لبريق مصطلحات مجال النقد الأدبى وخاصة علم السرد؛ ومن ثم نعود إلى الشكلانيين الروس ومن بعدهم ميخائيل باختين لتحديد الكيفية التى سنعالج بها هذا الربط بين موقع الراوى وصورة البطل فى سرد شفاهى "الهلالية" وسرد كتابى "مراعى القتل".

لاحظ الشكلانيون الروس مبكرا أن أية علاقة انفعالية تجاه البطل إنما تنبعث من العمل الأدبى ذاته. "فالعلاقة الانفعالية بالبطل ناتجة عن البناء الجمالى للعمل الأدبى ولا تتطابق ضرورة والقاعدة التقليدية للأخلاق أو الحياة الاجتماعية إلا فى الأشكال البدائية ..... إن البطل يترتب عن تحويل المادة إلى مبنى ".subject(٤٤)

وإذا ما تجاوزنا وصف مؤسسة الكتابة لشكل من أشكال السرد(الشفاهى) بأنه بدائى، فإننا نؤكد على ضرورة توافق البناء الجمالى للبطل فى السرد الشفاهى مع القاعدة الأخلاقية لمجتمع

المستمعين. ويبدو أن الاختلاف بين البطل فى السرد الشفاهى والبطل فى السرد الكتابى ليس قاصرا على موافقة أو مخالفة القاعدة الأخلاقية للمجتمع، وإنما ثمة اختلاف أهم، وهو الاختلاف فى كيفية تشكيل كل منهما جماليا.

لقد اهتم باختين بمفهوم "صورة البطل"، ومنه نعرف أن الكشف عن صورة البطل إنما يتم بمعرفة ما الذى يكونه العالم بالنسبة للبطل، وما الذى يكونه البطل بالنسبة لنفسه ذاتها؛ أى"الكشف عن المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته".[٤٥]

إن المدخل إلى الكشف عن صورة البطل "أبى زيد الهلالى" عند فتحى سليمان، وصورة البطل "عبد الله عبد الجليل" عند فتحى إمبابى فى "مراعى القتل"، هو ملاحظة حرص فتحى إمبابى على الموضوعية فى تصوير البطل، بينما لا يحرص فتحى سليمان عليها. كما أن فتحى إمبابى يقص كل بنية روايته مع البطل، بينما يقيم فتحى سليمان السيرة حول البطل. وهذان دربان للتشكيل الجمالى يفضيان إلى صورتين مختلفتين للبطل.

نلحظ بداية أن عناوين شرائط الشاعر فتحى سليمان هى عبارة عن أسماء شخصيات تدور حولها أحداث الشريط إذ نجد:

– شما وسرحان/ – خضرة الشريفة/ – بنات الأشراف/ – عزيزة ويونس/– الصعب /–فلة الندى /– بدر الصباح / – ناعسة / –الزناتى خليفة / – رزق وحسنة / – بدلة بنت النعمان /– عين الحياة.

أما الملاحظة الثانية على أغلفة الشرائط فهى اسم (فتحى

سليمان) مسبوقا دائما بلفظ (الشاعر). والشاعر إذ يقدم نفسه لجمهور الكاسيت بهذه الصفة فإنه يقدم نفسه أيضا بزيه الدينى الأزهرى، فلا نرى على كل أغلفة الشرائط إلا صورتين، وهما صورتان له بالزى الدينى الأزهرى. ولا فارق يذكر بين الشكل البصرى لأغلفة السيرة الهلالية وما قدمه من شرائط إنشاد دينى[٤٦] وهى: (مولد الهدى– مديح الكوثر – الجمجمة).

ومن هذه الملاحظات الأولية يمكن أن نشير إلى أن كون فتحى سليمان حريصا على زيه الدينى فى حفلاته يمثل عنصرا رئيسيا من عناصر علاقة فتحى سليمان شاعر السيرة الهلالية بجمهوره، كما ينبئ بوجود أثر لذلك على روايته للسيرة الهلالية، وهذا وذاك وثيق الصلة بـ "صورة البطل"/ "أبو زيد الهلالى"؛ الغائب عن عناوين أغلفة الشرائط.

فى إطار هذه العلاقة يحرص الشاعر /الراوى ألا يكون متطفلا على الجمهور غير مرغوب فى سرده، بل يحرص على أن يستجدى الجمهور منه السرد /الغناء، ومن ثم يعلن الشاعر استجابته لرغبة الجمهور (خاصة الأعيان) فى تحديد موضوع سرد الليلة.

والقصة اللى طلبوها
وحضرة العمدة وبعض الناس وأهالى البلد طلبوها
قصة بنات الأشراف
من دواوين الهلالية
(بنات الأشراف الشريط الأول – وجه ١)

وقد يحدد الشاعر لنفسه مسبقا دون إعلان عن رغبة الجمهور

ما سيقوم بحكيه من السيرة الهلالية، محتفظا لنفسه كذلك باعتزاز الشاعر مستخدما ضمير العظمة:

نتحدث إليكم فى هذا الحفل الساهر
من قصائد الشعر والأناشيد.
(اقعدى يا شاطرة اقعدى يا)..
من قصة بنى هلال
وبعدها قال الراوى يا سادة يا كرام
كانوا بنى هلال عرب عربة
أصحاب الركيز والحربة
(عزيزة ويونس الشريط الأول – وجه ١)

أما أن يرفض الشاعر الاستجابة لطلب من بعض الجمهور، ليقدم لهم ما يريد هو تقديمه /تسجيله، فذلك من طبيعة علاقة الراوى المحترف بالجمهور، ربما لارتباطه بخطة تسجيل محددة سلفا مع شركة الكاسيت، مما ينتج عنه نوع من سيطرة الراوى على خط سير السرد ورغبته فى أن يكون على الصورة التى أعدها مسبقا فى ذهنه، مما ينعكس على القول بعفوية السرد أو ارتجال الشاعر، إذ تضعه فى إطار مخطط سلفا.

لو كنت زيى – لو كنت زيى لو كنت زيى
كاووك الوجنتين والخال
لتسهر الليل لتسهر وتعذرنى
وتعذرنى وتعذرنى على حالى
ده أنا بقيت من غرامك كل يوم فى حال

جمهور:(.................................)

دعنا من قصة شما ونتحدث على ما فعل الأمير بركات
فى أرض الملك الزحلان
(خضرة الشريفة الشريط الرابع – الوجه الأول)

فهذا الموقف من الشاعر جاء فى سياق طلب الجمهور من الشاعر بالتخلى عن برنامجه السردى المعد سلفا ليشرع فى آخر، فقد بدأ الشاعر فى سرد قصة خضرة الشريفة ولم تنته، وطلب الجمهور ليس ناتجا عن عدم رغبة فى الاستماع لما شرع فيه الشاعر وهى قصة (خضرة الشريفة)، بقدر ما يمكن أن يوحى هذا الطلب بحدوث انقطاع فى سرد قصة (خضرة الشريفة)، وبالتالى توهم الجمهور أن الشاعر سوف يشرع فى قصة جديدة يحق لهم اختيارها، خاصة إذا لاحظنا أن الشاعر لا يطوّر الأحداث بشكل يجعل من الجمهور جمهور قص متشوق لمعرفة تطورات الحدث، وإنما كان يتكئ على الحدث الواحد ليغنى، وبالتالى يمكن أن يُنسى طول الغناء والاستغراق فى تلقيه الحدث نفسه، مما يجعل من الجمهور جمهور "غناء". ولعل ما يؤكد هذا التصور أن طلب الجمهور بالاستماع لقصة أخرى (شما وسرحان) كان دافعا للشاعر لأن ينتقل من الغناء إلى القص.

وإذا كنا قد رأينا أن العلاقة التفاعلية بين الشاعر والجمهور قد أثرت فى شكل السرد بالتحول من الغناء إلى القص، فما هذا إلا استثناء، أما القاعدة فهى أن يطلب الجمهور من الشاعر أن يكرر الغناء.

كلام مضى وراح ومنى انطلب تانى

طلب الحبايب على راسى وعيونى

الجمهور:(..........................)

عندى من الورد بستان ورد يطرح ورد

يشرب ماء الورد لجل الورد يطرح ورد

الله – إيه يا حاج ده

(خضرة الشريفة الشريط الأول– وجه ٢)

وقد يصل طرب الجمهور بالأغنية نتيجة ملامستها لحالته كعاشق إلى درجة تجاوز مجرد الطلب بالكلام من الشاعر بأن يكرر الأغنية، إلى التحايل لإجبار الشاعر على تكرار الأغنية؛ إذ يجد أحد أفراد الجمهور حالته متجسدة فى تغنى الشاعر بضرورة الوصال مع حبيب، حتى وإن كان على الحصى، كناية عن الفقر، وكان الشاعر قد اتكأ على حوار بين عزيزة وجاريتها مى، ليتواصل الشاعر مع العاشقين من الجمهور، فيطمع أحدهم فى المزيد من التغنى بالعشق، فيتحايل حين يلاحظ أن الشاعر يكرر الغناء إذا ما شعر بوجود اضطراب خفيف فى مكبر الصوت "الميكروفون"،فيعمل على أن يتحكم هو فى إحداث هذا الاضطراب "الخروشة"، فيلاحظ الشاعر ذلك، فيساوم العاشق الشاعر ويرد الشاعر عليه حيلته؛

– عزيزة ما تعلمش بأن يونس حضر

طيب وإيه رأيك يا خال إحنا جعنا من طول السفر

قال له اصبر قليلا بعد العسر تيسير

مادام فى مدة الإنسان تأخير

قال له الصبر مش ع الجوع

تانى أحسن أخلهالك تخروش تانى

(طب صلح المكنة لاحسن أرجع ف اللى قلته)

قال أبو زيد يا ابنى إصبر قليلا

(عزيزة ويونس الشريط الثانى – الوجه١)

وطبيعة الغناء عند فتحى سليمان توضح بعض ملامح هذا النمط من التأليف الشفاهى، فثمة عدد محدود من الأغانى التى قام فتحى سليمان بتأليفها بغرض توظيفها فى القص، بحيث تصلح الأغنية الواحدة لكل المواقف المشابهة؛ فثمة أغنية فى الشكوى من عدم الوصال، وثانية فى وصف جمال المحبوب، وثالثة فى نعيم الوصال مع المحبوب، ورابعة فى الحث على الصبر، وخامسة فى الوعظ الدينى، وسادسة فى الإرشاد الاجتماعى..إلخ.

وإذا كان توظيف الأغنية الواحدة فى السياقات المتشابهة ملمحامن ملامح التأليف الشفاهى، فإن نص الأغنية يؤكد أنه نتاج تأليف كتابى، لدرجة أننا نجد عددا من الأغانى لدى فتحى سليمان ليست مجرد تأليف باللغة، وإنما أيضا تأليف فى اللغة؛ أى إن اللغة المكتوبة أصبحت عنده موضوعا للتفكير والتأليف فيها.

يا حبيبى

يا حبيبى

خدنى معاك

يا حبيبى خدنى معاك معاك عين به دال

يا حبيبى خدنى معاك عين به دال

خاطرى أنول مقصدى بس الزمان بهدال

ربك جعلك على الخدين واو ريه دال

الفم خاتم دهب

الفم خاتم دهب

الفم خاتم دهب

والريق شين هه دال

يا حبيبى آنستنا

يا حبيبى آنستنا

آنستنا يا قمر لما هليت

ساعة مجيئك هنا عين يه دال

(عزيزة ويونس الشريط الرابع – وجه ٢)

والحقيقة أن التأليف فى اللغة ليس دائما لمجرد الغناء الذى يعد سردا ساكنا لا يتجاوز لحظة الغناء، وإنما يمكن أن نجده دافعا بحركة السرد إلى الأمام، حتى إنه لا يمكننا تخيل الكيفية التى كان يمكن أن يكون عليها السرد فى قصة ما بدون هذا النمط من الغناء، الذى اعتمد على التأليف فى اللغة، ففى قصة "بنات الأشراف" عندما يتمكن أبو زيد من الوصول إلى حارة زواوا؛ حيث بنات الأشراف أسيرات، ويخبر "ورد" زوجة جبر القريشى من الشباك بأن زوجها بخير، لكن أخاها "قاسم" قد مات، تشق ورد ثيابها فيظهر له نهداها منقوشا بينهما اسم زوجها "جبر"، فيكون وصفه لهذا المكتوب دليلا دامغا على كونه استطاع الوصول إلى بنات الأشراف، لكنهن اللائى رفضن الهرب سرا، واشترطن الخروج من الأسر على الهوادج،

شقت ثياب العز من كل جانب

بان تحتها النهود وسطرين م الوشم

دقه خطابية ودقه عجايب

جمهور:(..........................)

قرا الكتابة يومها الهلالى سلامه

قعد يفسرها والقلب دايب

الأوله الجيم نطقت بحرفها

البه تتبعها والره تجاوب

جبر ضى عينى وقاسم حاجبى

وما يزين العين غير الحواجب

جمهور:(.............................)

(بنات الأشراف الشريط الأول، وجه ٢)

وأهمية هذا الوصف للمكتوب بين النهدين أنه يثير حفيظة جبر القريشى غيرة على عرضه الذى ينتهك أبو زيد حرمته بالوصف، فيوجه سهام النقض إلى أغلى ما لدى البطل وهو بطولته فينفى جبر عنه ذلك من منطلق أنه عبد قضى عمره يجرى وراء النسوان، وذلك معارضةً لرؤيةٍ رئيسةٍ يقدمها الملك حسن بن سرحان. وكان يمكن لهذين الصوتين أن يتطورا سرديا إذا ما تم تأجيج الصراع بينهما، ولكن الشاعر ألغى الصراع بينهما بإقامة التلفيق بينهما، أو بالانتصار السريع لأحدهما وهو السائد، كما أن العلاقة التفاعلية بين الشاعر والجمهور لا تسمح بتطوير مثل هذا الصراع بين الصوتين لإنتاج تعدد فى الأصوات ينعم كل صوت منهما

بالاستقلالية عن صوت الشاعر/ الجمهور؛ حيث نجد أحد أفراد الجمهور يقطع السرد بالدخول فى حوار مع الشاعر يدفعه إلى ترك الصوتين فى حالة تجاور، تميت أية إمكانية لتطوير صوت جبر القريشى ليناهض صوت الشاعر/ الجمهور حول البطل "أبو زيد"؛ إذ يلجأ الشاعر إلى الغناء عقب تدخل أحد أفراد الجمهور؛ وذلك لينقذ نفسه بمحفوظه الغنائى، بعد أن أفقده هذا الشخص التركيز فى السرد؛ لأنه تركه فى حالة غضب من التدخل غير المرغوب فيه فى هذه اللحظة، ويؤكد ذلك أن ما غنَّاه بعد قطع السرد لا علاقة له بما وصل إليه الحدث، فضلا عن إحساس الفرقة الموسيقية بما فيه شاعرهم من تورط فى الحوار مع هذا الشخص، فتلعب الموسيقى دور "التغطية" على هذا الحوار غير المرغوب فيه بصفة عامة من أجل الحفل، وبصفة خاصة من أجل التسجيل.

قال يا حسن بتشكره ليه يا بطل
ده قضى زمانه يجرى ورا النسوان
(ياعينى عليك يا عينى عليك)
الجمهور:(......................)
الشاعر : إيه عايز إيه ؟
(تدخل موسيقى للتغطية)
العين تقول للفؤاد ريحنى وأنا ريحك
وإن تعبتنى أتعبك وأتعب أنا ريحك
العين تقول للفؤاد ريحنى وأنا ريحك
وإن تعبتنى أتعبك وأتعب أنا ريحك

خليك جدع جد لو سكنوا العدا ريحك
إوعى تفضفض يقولوا ده الجدع غلطان
إحنا سمعنا مثل من اللى قبلنا قالوا
خليك على الشط لما ينعدل ريحك
يا من هواه أعزه وأذلنى
كيف السبيل إلى وصالك دلنى
(بنات الأشراف الشريط الثانى – وجه ٢)

مقصد القول أن العلاقة التفاعلية بين الشاعر والجمهور تؤثر على عملية السرد للدرجة التى يمكن معها القول بأن الشاعر يقوم بعملية إعادة التأليف أثناء الأداء، [٤٧]خاصة إذا كان واعيا بدوره فى هذا السياق التفاعلى مع الجمهور وهو إمتاع الجمهور والحصول على أقصى درجات إعجابه ورضاه. لكن الخطورة التى يحذر منها الراوى المحترف، أن يفقد سيطرته على عملية السرد إذا ما استجاب لكل رغبات الجمهور، ومن ثم نجده يقيم توازنا بين مخططه السردى المسبق الكامن فى الذهن، ومستجدات العلاقة التفاعلية. ونجاحه فى إقامة هذا التوازن هو معيار نجاحه فى مهمته. إن الراوى المحترف يعرف كيف ومتى يقيم الجسور بينه وبين جمهوره، مثلما يعرف كيف ومتى يقيم السدود أيضا.

وهناك العديد من الأمثلة التى تؤكد نجاح فتحى سليمان فى تحقيق هذا التوازن، فمرة نجده يفاجئ الجمهور بأنه يطلب الشاى غناء؛ مناديا على أحدهم بالاسم؛

بعد اللى راح

وقبل الجاى

يا إبراهيم يا عياش

هات الشاى

واعملك سرعة شوية

(الصعب الشريط الثانى – وجه ٢)

ومرة نجده يقيم استقلالية فرقته عن الجمهور برفضه تدخل المدعو إبراهيم فى عمل الفرقة الموسيقية، حتى إنه يقطع السرد ليعلق مستنكرا:

أبو زيد كما غليون فى بحر مالح

بتقول إيه.. إنت بتشتغل ملحن يا إبراهيم ؟ !

أبو زيد كما غليون فى بحر مالح

(الصعب الشريط الثانى – وجه ٢)

ومرة نجده يتراجع عن أغنية يعبر بها عن ندم أبى زيد على مجيئه إلى عالية، وذلك عندما يواجه جايل، الذى يستعين بالجن للتخلص من خصمه "أبو زيد"، فيجد أبوزيد نفسه فى وادٍ خرب، فيظن أن حبّه لعالية نتيجتُه الهلاك فى هذا الوادى الخرب؛ لأنه لولا حبه لعالية ما حارب "جايل" وأعوانه من الجن، وهنا يتكئ فتحى سليمان على الحالة النفسية السيئة التى يعانى منها البطل "أبو زيد" وهى حالة الندم على حب لا يجنى المحبُّ من ورائه إلا الشقاء، وهذه الحالة من الندم تتطلب جماليا أن يدخل البطل فى حالة المونولوج، لكن طبيعة هذا النمط من التأليف الشفاهى تتأبّى على المونولوجية؛ لأنه بمجرد أن تغنَّى بها الشاعر أمام جمهوره، فرضت العلاقة

التفاعلية بين الشاعر وجمهوره شروطها، وآية ذلك أنه لمجرد أن حدث فى الحفل ما جعل أحد أفراد الجمهور يقوم بعملية ربط بين ندم أبى زيد على مجيئه إلى عالية، وبين احتمال أن يكون الشاعر فتحى سليمان يعبِّر عن ندمه هو شخصيا عن مجيئه إلى هذا الفرح، حاول الشاعر أن يدفع عن نفسه هذا التأويل بالفصل بينه وبين "أبى زيد"، و غادر هذا المونولوج مسرعا.

ياريتنى ما جيت

ولا للجمال هويت

غلطت لما حبيت

غلطت لما حبيت

وأهى غلطة

ياريتنى ما جيت

لعالية أنا وهويت

غلطت لما هنا جيت

وأهى غلطة

(معلهش يا حاج فتحى)

احنا بنقول ع الشعر مابنقولش عليكم

بركات اللى قال كده

بركات اللى بيقول

بركات اللى قال مش أنا

بركات اللى بيقول

لامش هاأقولها تانى

لحسن يفكروا إن أنا

هو اللى بيقول ماليش دعوة

(خضرة الشريفة الشريط الخامس)

وإذا كان الشاعر قد حرص فى هذا الموقف على أن يستجيب للعلاقة التفاعلية مع الجمهور، فإنه فى سياقٍ آخر قد يعلم بما يجب عمله من تغيير فى عملية السرد مسبقا استجابةً لجمهور من الزغابة، إلا أنه لا يفعل ذلك ويستأذن الزغابة فى جعله ديابا يهرب من أمام صعب بن مشرف العقيلى، بزعم أنه لا يستطيع التغيير، حاصرا دوره فى الرواية.

اجتمع كبار بنى هلال وجاء الأمير دياب بن غانم

وكان دياب فارس مهاب

ودخل دياب وكان هو بدلا من أبوزيد فى غيابه

أبو زيد كان قائد الحرب ودياب فارس الميدان

فقال إتونى بدياب ابن غانم

بس ما تزعلوش بقى ع اللى هيجرى لدياب

معلش ...

الزغابة ميزعلوش م اللى دياب هيجرى له

الزغابة...

هو أنا هعمله إيه بقى هو أنا هغير

جمهور:لأ متغيرش يزعلوا يزعلوا

إكمنّا زغابة يعنى لأ. ملكش دعوى

خلاص ما هو كان كويس باردوا

(يضحك الشاعر على تعليق غير مسموع)

جمهور: والنبى أنا عاوز أسمع شوية...الله يرضى عليك

(الصعب الشريط الثانى – وجه ٢)

ويبدو أن موقف فتحى سليمان الرافض لإجراء تغيير فى الأحداث تحت ضغط العلاقة التفاعلية مع الجمهور كان ضرورة ينبغى فرضها على الجمهور ليجعل من هروب دياب تمهيدا لنقل عملية السرد إلى الحديث عن البطل الغائب المنتظر "أبو زيد"، والذى على يديه يكون خلاص بنى هلال من ويلات صعب بن مشرف العقيلى. ذلك الفتى الذى شهد له دياب أمام حسن الهلالى بأنه لم يلق مثله فى ميدان. وبذلك يمكن الوصول لإبراز الرؤية الجمعية للبطل "أبو زيد" وتحقيق الإجماع عليها على مستوى التأليف والتلقى، ويغيب بالتالى أى صوت يمكن أن يخالف ذلك الصوت الجمعى.

بكى السلطان وقال إذن

إحنا من غير أبو زيد ماحنش عرب

عرب هفايا

عرب من غير أبو زيد ما همش أصايل

عرب بلا أبو زيد بيت بلا عمد

لولا العمد ماكان للسقف شايل

عرب من غير أبو زيد دلو بلا رشا

لولا الرشا ما جاب م البير ذلايل

يارب تبعتلى الهلالى سلامة

اعتدال الحمل إذا كان مايل

(الصعب الشريط الثانى)

ومن ثم يمكن القول إن العلاقة التفاعلية بين الشاعر والجمهور فى هذا النمط من التأليف الشفاهى، فيما رأيناه من أمثلة دالة على أثرها فى عملية السرد، تقدم لنا نتيجة لهذا التفاعل ألا وهى الصوت الجمعى السردى، وطبيعة هذا الصوت تلفظ مجرد التفكير فى أن يكون وعى البطل وعيا غيريا، لأنها ألغت مسبقا أى إمكانية لوجود مسافة فاصلة بين المؤلف والراوى، ثم جذبت البطل إليها ثقافيا، فكان أن جعلت من البطل/ الشاعر بوقا لها. وبالتالى لا توجد مسافة بين الوعى بالبطل ووعى البطل بذاته وبالعالم من حوله.

إذن المزية التى يفترق بها موقع هذا الراوى/ الشاعر الخاص بهذا النمط من التأليف الشفاهى عن الخيارات الأربعة السابقة الذكر لمواقع الرواة فى المؤسسة الكتابية، أن موقع هذا الراوى (فتحى سليمان) سمح له بتقديم صوت سردى جمعى، مبرر فنيا بطبيعته وليس بالتحايل الفنى؛ بغرض اكتساب الموضوعية، وقد أتت هذه المزية لهذا الصوت من أمرين غير منفصلين؛ وهما نمط الاتصال الشفاهى الذى تخلّق فيه، وطبيعة ما يقدمه من أيديولوجيا.

فالأيديولوجيا ليست قاصرة على مؤسسة الكتابة، لكن الاختلاف أن أيديولجية مؤسسة الكتابة أيديولوجيات فردانية أو فئوية متصارعة، أما الصوت السردى الجمعى الذى يقدمه الراوى/ الشاعر فتحى سليمان فى هذا النمط من التأليف، إنما هو محمّل أو بالأحرى نتاج أيديولوجيا جمعية، حددت من كل قيمة، ومن كل سلوك، موقفها بإجماع يرفض المساءلة، ولا يسمح إلا بالتغنى بهذه

الأيديولوجيا الجمعية. ونضرب مثلا على ذلك بقيمة "الصبر"؛ فالشاعر فتحى سليمان يقدم البطل "أبو زيد" داعية إلى الصبر فى كل الشدائد التى يمر بها؛ لأن ذلك مقوم أساسى من مقومات بطولة البطل أمام رفاقه فى هذه الشدائد، وكذلك فى الأيديولوجية الجمعية التى يشترك فيها الشاعر وجمهوره.

قال له اصبر قليلا
ما من مضيق وما من بلوى عظمت
إلا ولطف الله من واحد أحد
حتى إذا اشتد هون لا تكن جزعًا
واصبر لحكم الإله الواحد الصمد
وكن مع الصبر محفوفًا على جلد
لعل بالصبر تسقى باردًا غسقا
دعها سماوية تجرى على قدر
لا تعترضها برأى منك تنفد
(عزيزة ويونس الشريط الثالث – وجه ٢)

كما يقدم هذا الصوت السردى الجمعى مقوما آخر من مقومات البطولة؛ وهو الحفاظ على العرض، وهى قيمة لا تقبل تعدد الأصوات، حتى وإن وجدت عند العدو (الزناتى خليفة)، فالواجب على أبى زيد بوصفه مجسدا لصوت الأيديولوجية الجمعية أن يمتدح عدوه بالشهامة والرجولة لحفظ عرض الناس، وذلك حين علم من العلاّم أن الزناتى خليفة منع دخول أى شخص على بنات الأشراف فى أسرهن إلا ذلك العجوز السقّاء، حفاظا على حرمتهن.

قال له : غير ده ما يروحش لبنات الاشراف

مابيرضوش يودوا أى إنسان

غير الراجل المكسّر ده

عشان مايعاكسش بنات الاشراف

قال له : ونعم الشهامة والرجولة لحفظ عرض الناس

(بنات الأشراف الشريط الثالث – وجه ٢)

وبطولة أبى زيد ممتدة فى أولاده، بحفاظهم على قيم هذه الأيديولوجية الجمعية، فرزق بن أبى زيد الهلالى يحكى عنه الشاعر فتحى سليمان وجها كاملا من شريط دون ذكر اسمه، إنه فقط "ابن أبو زيد"، الذى يقوم بحماية الجازية وتوصيلها إلى زوجها ابن هاشم حاكم العراق، فيعترضه عدو قديم لبنى هلال هو "ماضى" الذى كان قد احتال عليه أبو زيد فأهداه الجازية، حين مرورهم بـ "ليبيا/ الجبل الأخضر"، ثم استردها منه ثانية ورحلت معهم، وبذلك يكون الشاعر قد قدّم "أبو زيد" ليس باعتباره مُخْلِفا للوعد وإنما بوصفه محافظا على العِرض بالحيلة، عوضا عن الحرب حفاظا على مصلحة القبيلة، لكن الامتداد البطولى لأبى زيد هنا، وهو ابنه "رزق"، تفرض عليه الأيديولوجيا الجمعية الحفاظ على العِرض، كما يفرض عليه الموقف الدخول فى حرب لتأكيد أنه امتداد بطولى حقيقى، ولذلك يدعمه الصوت السردى الجمعى حين يشدو الشاعر لجمهوره:

راجل وله بيت وينظر لحريم تانى

ده يستحق الأدب من غير كلام تانى

أيوه ياريس

اللى له بيت

الله

اللى له بيت

أيوه يا حاج

وحريم حلال وينظر لحريم تانى

ده يستحق الأدب من غير كلام تانى

(عين الحياة الشريط الثانى – وجه ١)

يبدو أن لهذا النمط من أنماط التأليف الشفاهى قدرا من الخصوصية والاختلاف عن نمط التأليف فى الشفاهية الأصلية. ويمكن تفسير ذلك بأكثر من سببٍ، قد يكون منها طبيعة العلاقة التفاعلية بين الراوى المحترف والجمهور، وكذلك معرفة الشاعر/ الراوى بالكتابة ولغتها الأدبية. ومن ثم من الطبيعى أن يكون لهذه الخصوصية تجليها فى الصورة التى تقدمها للبطل، بحيث تختلف بدرجة ما عن الصورة التى قدمتها الشفاهية الأصلية، خاصة أن خصوصية هذا النمط من التأليف بما كشفت عنه من أثرٍ فى عملية السرد، كان من نتائجه سيادة الصوت السردى الجمعى حامل الأيديولوجيا الجمعية، إنما هى خصوصية حققها هذا النمط من التأليف فى لحظة تاريخية وسياق اجتماعى مختلفين عن اللحظة التاريخية والسياق الاجتماعى لنمط التأليف فى الشفاهية الأصلية. مع الوضع فى الاعتبار أن هذه الخصوصية لم تصل إلى الدرجة التى تسمح لها بالخروج التام من دائرة الشفاهية فى رسمها لصورة البطل، كما أنها لم تصل إلى درجة منازعة الملامح الرئيسة لصورة

البطل فى الشفاهية الأصلية بتقديم ملامح "كتابية" واضحة؛ وذلك لأن خصوصية هذا النمط من التأليف الشفاهى لا تتعدى فى تأثيرها على صورة البطل درجة المناوشة، وهى أولى درجات العلاقة التفاعلية بين الشفاهية والكتابية.

فإذا كان البطل فى الشفاهية الأصلية ونموذجه هنا "أبو زيد" فى لحظة تاريخية وثقافية مر بها تأليف السيرة الهلالية، كانت تغلب عليه الملامح الأسطورية للبطل، بما يبعده عن الإنسان العادى، بدءًا من حدث مولده وارتباطه بالنبوءة، ثم ظهوره بقوة جسدية ومهارات فروسية وقدرات عقلية وأخلاق مثالية، فإن صورة البطل فى الشفاهية الثانوية كما نراها عند فتحى سليمان لم تلغ هذه الملامح الأسطورية عن البطل، وإنما حجّمتها، وتوسعت إلى حد ما فى بعض الملامح التى يمكن اعتبارها نتيجة لعملية جذب الجمهور والشاعر للبطل إلى لحظة الأداء والتى يمكن أن يعاد فيها التأليف، وربما نتيجة للتغيرات التى لحقت بالأيديولوجيا الجمعية التى يحمّلها الصوت السردى الجمعى للبطل.

فالشاعر "فتحى سليمان" يروى حدث خروج خضرة الشريفة، و"شما" زوجة سرحان للدعاء فى الخلاء ويظهر أمامهما الطائر الأبيض فتتمناه زوجة سرحان ليكون وليدها ملكا على العرب، ثم فجأة وبإرادة القدر يظهر أمام خضرة الطائر الأسود فتتمناه ليكون وليدها فارسا لا يقاوم، وهذا الملمح يبرز الجانب الأسطورى للبطل.

الشريفة قالت وأنا سألت الإله

كريم فى علاه

يرزقنى بغلام كما الطير الأبيض

جاى يجرى وراه طير أسمر قالت

يرزقنى بغلام أسمر اللون زى ده

وكل من ضربه حربه لم يصير له عشاه

قبلت دعاويهم وعادوا إلى المدينة

(خضرة الشريط الأول – وجه ٢)

لكن إذا كان سواد لون البطل فى النبوءة نوعا من المبالغة لتأكيد انتماء البطل لهذه الجماعة العربية، فإن هذا النمط من التأليف(الشفاهية الثانوية) والعلاقة التفاعلية بين الشاعر المحترف والجمهور جعلا من سواد لون البطل موضوعا للضحك، بل موضوعا لسخرية البطل من ذاته، بما يمكن اعتباره تغيرا أتى به هذا النمط من التأليف على صورة البطل. ففى إطار الفرح تكون خفة الظل شيئا مطلوبٌ توفره فى الشاعر، ومن ثم يسعى الشاعر أحيانا إلى استغلال بعض الأحداث والمواقف التى تسمح بذلك، وربما خطط لها قبل أول توظيف لها فى أداء.

أنا مانيش ابن زحلان ولا إنت أمى

ليه ؟ لو إنت أمى وزحلان أبويا

كان بقى فينا شبه من بعض

لأن احنا مختلفين،

زحلان زى الخيارة التقاوى

وأنت زايدة فى الجمال

وأنا زايد أربعة صاغ ف الصباغة غير البقشيش

(خضرة الشريط الثالث – وجه ٢)

ويطول هذا التغير النسبى فى صورة البطل ملمحا أسطوريا آخر، وهو بطولة البطل ذاتها؛ إذ ليس هناك ما يمنع أن يتجاور فى صورة البطل قتل البطل لثلاثين من عبيد الزناتى وفرار ثلاثين آخرين من أمامه مستنجدين بالزناتى، وسخرية أبى القمصان من بطولة أبى زيد حين يستقبله عائدا بالناعسة، وقد هزم الصعب بن مشرف العقيلى بنى هلال وحاصرهم، مطالبا إياه بأن يعود من حيث جاء، فلم يعد الزمان زمانه بعد ظهور الصعب، وينصحه ساخرا بأن يعود ليقضى ما تبقى من عمره فى كنف الناعسة وأبيها، فيضحك الجمهور.

كما يستعين فتحى سليمان فى رسمه لصورة البطل بالعنصر النفسى؛ إذ يجد الشاعر فى موقف إخبار البطل لحبيبته عالية بقرار السلطان حسن ببدء التغريبة من أجل تخليص بنات الأشراف من الأسر، فرصة سانحة للتغنى بحالة العاشق عند الرحيل عن الأحباب فينشأ داخل البطل صرا ع بين طاعة الحبيب وطاعة السلطان، وكأنه صرا ع بين العاطفة (قرينة الفرد) والواجب (قرين الجماعة)، وعلى الرغم من حسم الصرا ع بانتصار الواجب فإن العلاقة التفاعلية بين الشاعر والجمهور عملت على إطالة مساحة الصرا ع الداخلى، وتعبير البطل عن معاناته بشكل يشير إلى أن هذا النمط من التأليف فتح منطقة خاصة به فى تقديم صورة البطل، وهى الإضافة التى عبّر عنها أبوزيد – بطل فتحى سليمان – فى لحظة من لحظات وعيه بذاته، مخاطبا معشوقته عالية :

كلمينى وردّى علىّ
لا تحسبينى شاعر أجاويد
لا تحسبينى شاعر أجاويد
أو عبد أسمر من العبيد
ده أنا بطل والاسم أبو زيد
بس الهوى حكم علىّ
(الصعب الشريط الأول – وجه ٢)

وهى أيضا إضافة كان لها أثرها على وعيه بالعالم من حوله، فتظهر علاقة ثانوية (قرينة الشفاهية الثانوية) بين البطل وجماعته الحامل لأيديولوجيتها الجمعية تناوش العلاقة الأصلية (قرينة الشفاهية الأصلية). فالبطل عند فتحى سليمان يجسد العلاقة الأصلية وهى علاقة التوحد بالجماعة حين يطيع السلطان حسن ويرحل تاركا حبيبته، وحين يعيد درس الفخر القبلى على مرعى حين أراد أن يهدّئ من ثورته التى شنَّها على عبيد الزناتى انتقاما من جرحهم لأخيه يحيى.

إنت مش عارف إن يحيى أخوك المجروح ده
إبن الملك سرحان أمير بلاد الجزيرة العربية
أعلى شجره فى العرب وأحلى ثمره
كل قطرة من دمه ما يكفى فيها غير رأس الزناتى خليفة
أما العبيد لا لا.. أمال أنا مبسوط بقتل العبيد،
أنا لازم آخد فى جرح يحيى أكبر رؤوس الغرب
(عزيزة ويونس – الشريط الثالث – وجه ١)

ويجسد البطل هذه العلاقة (التوحد) فى جلّ السيرة، لكن توسع هذا النمط من التأليف فى تقديم صورة البطل العاشق بما يستتبعه من قدرٍ ولو محدود من إحساسه بذاته فردا، جعله يفسخ عقد العلاقة الأصلية (التوحد)، ويعلن بديلا عنها وهى علاقة (التعارض)؛ وذلك حين نجح بفضل بطولته فى تحقيق هدفه الفردانى وهو الوصول إلى الناعسة، التى وقع فى عشقها حين سمع الشاعر جميل يتغزل فى جمالها، لكن يطمع فى الناعسة لنفسه كلٌ من السلطان حسن بن سرحان، والقاضى بدير، ودياب بن غانم، بل والده (رزق) أيضا.

يا مين يعزينى فى عقول قرايبى
صبحوا العرب كلهم بكل جنان
حسن الهلالى يقول أنا أولى بها
وقاضى العرب حامل القرآن
ودياب بن غانم يقول أوزنها بالدهب
وأبوى يقول الأقربون أولى بالإحسان
أنا كنت أبوها لما جايين تخطبوها
ده أنا شفت فيها الذل والأحزان
(الصعب الشريط الرابع – وجه ١)

وقد ساعد هذا على ظهور علاقة جديدة تؤثر فى وعى البطل بالعالم من حوله وهى علاقة التعارض، ويبدو أن الذى أوجد هذه العلاقة هو رغبة الشاعر فتحى سليمان فى إبراز جمال الناعسة، باعتبار أن إطالة الحديث عن جمال النساء يسعد الجمهور فى هذا السياق، فلجأ إلى أن يجعل من هذا الجمال موضوعا لحديث نساء

الهلالية وتنافس سادتهم. لكن لم تتجاوز علاقة "التعارض" مناوشة "علاقة التوحد" إلى أن تكون علاقة "منازعة"؛ حيث نجد أن الشاعر يرضى بالتجاور بينهما ولا ينشأ الصراع بينهما، وذلك بأن يجعل الأقارب الطامعين فى الناعسة يعلنون سريعا تراجعهم عن أطماعهم أمام جدية أبى زيد فى تحويل العلاقة معهم إلى نمط لم يألفوه معه، فلا يتبقى من نتيجة لهذه المناوشة إلا السخرية من الأقارب الطامعين الذين يتراجعون بطريقة صبيانية أمام البطل لتعود علاقة التوحد بينهما بعد أن تكون علاقة التعارض قد حققت ما هدف إليه الشاعر عند الدخول فيها، وهو جذب الجمهور إلى حديثه عن جمال الناعسة وإضحاكه فى نفس الوقت على صبيانية الجميع أمام البطل.

....
يا واد يا أبو القمصان هات العامرية
ألا العرب كلهم هيمان
هيه ...هيه
....
قال حسن أبو زيد فينا طمعان ياللا بينا
يا للا يا رجال
زعلّنا أمير الرجال
معذرة يا رشيد الخال
يا حامى الهلالية
إحنا بنهزر معاك
(الصعب – الشريط الرابع – وجه ٢)

ويبدو أن العلاقة التفاعلية بين الشاعر والجمهور مثلما قدمت الصوت السردى الجمعى قرين علاقة التوحد بين البطل وجماعته، كانت أيضا هى الفاعلة فى إقامة علاقة تعارض مع البطل؛ حيث يتحول كل من الشاعر والجمهور من علاقة التوحد مع البطل إلى علاقة التعارض، باعتبارهم طامعين فى جمالٍ يضاهى جمال الناعسة الذى حصل عليه البطل لنفسه؛ ولذلك يدعم الشاعر دخول الجمهور فى علاقة التعارض مع البطل بإقامة مقارنة بين النساء باعتبارهن أرزاقا. وذلك بعد أن يقيم المقارنة بين أنواع الأرزاق الأخرى مثل المال والعمر والصحة ... إلخ ليصل إلى ما يود تأكيده بإطالة الغناء حوله وهو الرزق من النساء.

فى الناس من يعطيه صبية جميلة
الخد يضوى يشبه الياقوت
يفضل يلاعبها وهى تمازحه
تتناها تفرّح فيه حتى يموت
فى الناس من يعطيه داهية مسلطة
يا لهوى.. أيوه
ركابها تحجف تشبه النبوت
تركبه الهموم لما ييجى محله
إيه.. إيه..
والفرش راكبه البق والبرغوت
إيه ده ...
يعيش فى ألم وحاله عدم

تتناها تلوع فيه لما يموت
(الصعب الشريط الرابع – وجه ١)

وبناء على ذلك، يمكن القول إن صورة البطل فى هذا النمط من التأليف الشفاهى عند فتحى سليمان حاملةٌ لملامح متناقضة تتجاور، لكن درجة التناقض ومعالجتها تمنع البطل من أن يتحول من الصراع مع العالم الخارجى إلى الصراع مع الذات.

ومن الأهمية بمكان هنا الإشارة إلى أن تشكيل الشاعر فتحى سليمان (١٩٢٢–١٩٨٧) صورة البطل "أبى زيد" لم يكن نتاج علاقة "مناوشة" بين "الشفاهية الثانوية" و"الكتابية" فحسب، ولا نتاج علاقة تفاعلية بين الشاعر فتحى سليمان والجمهورفحسب، لأن صورة أبى زيد كما قدمها سليمان تجسيدٌ لسياقٍ اجتماعى وتاريخى. فإذا كان الشاعر فتحى سليمان من مواليد أكتوبر ١٩٢٢فإننا يمكننا افتراض أن يكون قد نضج فنيا وطارت شهرته فى الوجه البحرى حين بلغ العقد الثالث من عمره [٤٨]، أى مع بدايات الخمسينيات؛ فيكون بذلك قد عاصر التجربة الناصرية والتجربة الساداتية بشكلٍ تامٍ وناضجٍ؛ ومن ثم، تكون هذه الفترة الزمنية هى السياق الاجتماعى والتاريخى الذى شكّل فيه الشاعر فتحى سليمان صورة البطل"أبى زيد". وهنا نود أن نقف على مدى المسافة بين نموذج البطل"أبى زيد" نتاج المجتمع البدوى، وجمهورالشاعر فتحى سليمان أبناء المجتمع الفلاحى خلال التجربة الناصرية والساداتية، وذلك فى ضوء المقولات الرئيسة التى تشكلت وفقا لها صورة أبى زيد عند فتحى سليمان مثل؛ الصوت السردى الجمعى، وعلاقة التوحد بالبطل، والرؤية

الجمعية للعالم.

إن مقومات البطولة فى مجتمع بدوى تتمحور حول "السيف"؛ إذ به يحقق البطل هدفه سواء كان فرديا أو قبليا، وسواء كان فى شكل هجومى أو دفاعى. وأبو زيد الهلالى يمتلك هذا المقوم بقوة، فهو بطل فى رؤيته لذاته، وفى رؤية العالم المحيط به له. فبطولته تتحقق على المستوى الخارجى حيث علاقة قبيلته "بنى هلال" بالقبائل الأخرى لم تعرف الانكسار ولا الذلة، لأن بطولته متحققة بالفعل على المستوى الداخلى؛ إذ تعرف بنو هلال،وحاكمهم قبلهم، أن أبا زيد هو حاميهم، وحامى سلطانهم.

وهذا تحديدا ما يفتقر إليه جمهور "فتحى سليمان"، الذى التف حوله، عبر صوت سردى جمعى، وعلى رؤية جمعية للعالم، ليتوحد ببطل ينتمى لثقافة مجتمع تختلف عن ثقافة مجتمعهم فى تلك اللحظة التاريخية على الأقل، إن لم تكن مفارقة لها على مر التاريخ." لقد كانت مصر أبدا حاكمها، وحاكمها أكبر أعدائها، وأحيانا شر أبنائها..وظيفته أن يحكم، ووظيفة الشعب أن يُحكم، وأن الشعب الأمين هو شعب آمين، والمصرى الوطنى الطيب هو وحده التابع الخاضع، إن لم يعتقد حقا أن المصرى لا يكون مصريا إلا إذا كان عبدا أو كاد!"[٤٩]. وإذا ما افتقد شعبٌ القدرة، وربما الرغبة، فى الثورة أو التمرد للمحافظة على حقوقه على مدى زمنى طويل يمتد عند د. جمال حمدان منذ الفراعنة وحتى اليوم، فإن النتيجة الطبيعية لعنتان؛"لعنة خضوع الحكم العسكرى الاغتصابى الاستسلامى للاستعمار الأجنبى على المستوى الخارجى، ولعنة خضوع الشعب

السلبى المسالم للحكم البوليسى فى الداخل"[٥٠].

ومن هنا يكون أساس الترابط بين جمهور المتلقين والشخصية السيرية البطولية"أبى زيد الهلالى"، هو ذلك "التعويض النفسى" الذى يقوم به الفن أحيانا، لاسيما حين يفتقر واقع المتلقين لبطولة شعبية حقيقية جماعية ينتجها نسق القيم الجماعى. يؤكد ذلك أن الترابط بين جمهور المتلقين والشخصية البطولية "أبى زيد" هو تعلُّق بمخلِّصٍ فرد. ولاينفى هذا وجود علاقة شد وجذب بين نسق القيم الجماعى لجمهور فتحى سليمان،وذلك النموذج البطولى ونسقه القيمى؛إذ يشكّل الصبر، والتدين ملمحين بارزين فى صورة البطل التى يقدمها فتحى سليمان، لكن دون أن يتحول ذلك الصبر من فضيلة إلى رذيلة تدعم السلبية والخضوع، ودون أن يتحول ذلك التدين من مقاومة لظلم العباد مرضاةً لرب العباد إلى تبريرٍ له ورضاء به باعتباره قدرا.

وإذا كان نسق القيم فى الثقافة الجمعية مضادا لفعل البطولة ومدعما للرضوخ واللامبالاة، والاستسلام بصفة عامة، فإن السياق الاجتماعى للفترة الناصرية ثم الفترة الساداتية لم يزيدا قيم السلبية والاستسلام واللا انتماء إلا رسوخا، سواء بترسيخ وهم"المخلّص الفرد" فى الفترة الناصرية، أو عبر وهم "الحل الفردى" فى الفترة الساداتية.

ومن هنا يمكن القول بأن لهذا النمط من التأليف الشفاهى جمالياته فى تشكيل صورة البطل. ومن المؤكد أن هذه الصورة للبطل تختلف عن صورة البطل فى "مراعى القتل"لأسباب عديدة لعل من

بينها الاختلاف بين التأليف الشفاهى والتأليف الكتابى.

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب الروائى فتحى إمبابى وأحد أبناء بلدته "رأفت نصر"(٥١) كانا من جمهور فتحى سليمان، ذلك الجمهور الذى لعب دورا فاعلا وجسّد وعيه فى صورة أبى زيد بصوت فتحى سليمان. وعند الانتقال إلى دائرة الكتابة يصبح فتحى إمبابى كاتب "مراعى القتل" ويصبح رأفت نصر بطلها "عبد الله بن عبد الجليل". ويكون السؤال عن علاقة موقع الراوى بصورة البطل مشروعا.

يبدو أن المدخل المناسب للكشف عن كيفية اشتغال موقع الراوى فى "مراعى القتل"، لتقديم صورة "عبد الله بن عبد الجليل" باعتباره بطلا لرواية تنتمى بطبيعة الحال لمؤسسة الكتابة، هو المشهد الأخير فى الرواية؛ مشهد موت "البطل" غريبا فى صحراء ليبيا؛ إذ تدوى صرخته الأخيرة قبل أن يعلن الراوى موته:

"كم أنى أحببت تراب هذا الوطن. كم أنى صرت أكرهه.. أكره فيه الأفاعى التى فى ترابه المقدس عششت،أكره فيه الفضاء الملوث بالفساد. أكره عبدته.. أشباحه.. كهنته التى تختفى خلف البدل المرصعة بالنجوم...... ..... يّاه

.. ياه

سرقتم حياتى " (الرواية ص٤٠٧)

هذا المشهد يكشف عن وعى البطل بذاته ووعيه بالعالم من حوله، ذلك الوعى الذى وصل إليه فى لحظة يرحل فيها عن العالم، ولم يكن عبد الله ممتلكا لهذا الوعى عبر الرواية، مما يعنى إرجاع التغير الذى حدث لوعى البطل بذاته وبالعالم إلى عملية تشكيل

صورة البطل، تلك العملية التى قام بها المؤلف (فتحى إمبابى) ليصل بوعى أحد أفراد جمهور فتحى سليمان الحامل للوعى الجمعى إلى تلك الصورة المغايرة.

لقد أوصل المؤلف بطله "عبد الله" فى لحظة مغادرته لهذا العالم إلى أن ينطق بوعى المؤلف المفارق للوعى الجمعى. ثم أماته غريبا فى الصحراء نصرة لهذا الوعى المفارق للوعى الجمعى وهزيمة لوعى البطل حين كان صوتا للوعى الجمعى. ووعى المؤلف المفارق للوعى الجمعى يقف من خلفه الأيديولوجيا اليسارية الاشتراكية لا شك فى ذلك، لكنه يتجاوز الإطار الضيق لأى أيديولوجيا، إلى سؤال الهوية، الذى يفرض على كل الأيديولوجيات ضرورة المراجعة النقدية لعلاقتها بالجماعة الشعبية، والبحث عن أسباب سلبية هذه الجماعة وعدم تحركها لحماية مصالحها وحقوقها حين تنتهك إنسانيتها وتسلب ثرواتها.

لكن الأهم هو كيفية قيام المؤلف بعملية التشكيل هذه ليقنع القارئ بما حدث للبطل من تحولات فى الوعى.

لم يلجأ الكاتب إلى موقع وحيد للراوى يحقق من خلاله هذا التحول فى وعى البطل، وإنما عمد إلى توظيف عدة مواقع للراوى وفق ما يقتضيه سياق السرد.

دخل الروائى مع البطل فى علاقات ثلاث:

- الروائى يقدم البطل.
- الروائى يفكك وعى البطل.
- الروائى يؤدلج البطل.

وقد جعلت علاقات البطل مع الروائى وليس مع الراوى، لأن الراوى فى كل هذه العلاقات تقنية يوظفها الروائى حسب ما يرتئيه فى كل علاقة من العلاقات الثلاث، كما أن دخول البطل فى علاقات مع الروائى لا ينفى عن البطل أنه فى نهاية المطاف وأوله صنعة الروائى، بل يؤكده بتغير صورته فى كل علاقة من هذه العلاقات. وذلك كله فى إطار أن الروائى يقوم بعملية تمثُّل لعملية السرد بهدف إحلال أيديولوجيته المفارقة (الفردانية) محل الرؤية الجمعية للعالم.

كما تجدر الإشارة إلى أن هذه العلاقات لا تشتغل فى الرواية بشكل تعاقبى فتختص كل منها بجزء من أجزائها الأربعة، وإنما هى علاقات تشتغل فى الرواية بشكل تزامنى؛ إذ تحضر جميعها فى كل جزء من أجزائها الأربعة، إن لم يكن فى كل فصل من فصولها الأربعين، لكن منح حق الحضور لجميع العلاقات لا ينفى أن ثمة علاقة من العلاقات الثلاث تهيمن على جزءٍ بعينه، وتصبح فى جزءٍ آخر مهيمنا عليها من قِبل أيٍ من العلاقتين الأخريين.

ومن الطبيعى أن يكون لهيمنة علاقة من هذه العلاقات هدفها الذى ينشد الروائى تحقيقه بتقنيات سرد مناسبة. فهيمنة العلاقة الأولى تهدف إلى إبراز البطل بوصفه مركزا لعالم الرواية بما يتفق وما للمركز من جاذبية، وجاذبية عبد الله حسب ما قدمتها هذه العلاقة تمثلت فى كونه نموذجا لعلاقة "التوحد" مع العالم المحيط به، مما جعله بطلا يؤثِر الآخرين على نفسه، بل إن نفسه هى الآخرون. وفى هذه العلاقة يبدو واضحا أن الراوى منحازٌ إلى بطله، انحيازا خفيا؛ حيث يعمل على أن يكون البطل مركز بنية القص، وذلك بأن

يجعل أصوات الشخصيات على تنوعها واختلافها محكومة بمركزيته[٥٢]، حتى يصل السرد إلى غاية محددة. وقد اختار الروائى لتحقيق هدفه فى هذه العلاقة تقنية الراوى الشاهد؛ الذى يروى الأحداث من الخارج، ويكون حاضرا لكنه لا يتدخل. وهى تقنية مبررة فنيا وتترك لدى القارئ قناعة بموضوعيتها فيما تنقله حول البطل. سواء اتخذ شكل الوصف أو السرد أو الحوار.

"مثلهم كان عبد الله يرتدى قميصا من المربعات الحمراء وبنطالا رخيصا ليس له لون، اشتراهم مستعملين من سوق الكانتو ..... كان أول من أنهى أوراقه وآخر من غادر المعسكر .... كان أقدم من بقى بينهم،يعرفهم فردا فردا ...كلما غادر القطار محطة وخفّ عدد الركاب،شعر بأن جزءا من جسده يفقده.. " (الرواية – ص١١) .

فالبطل الذى يقدمه الروائى بهذه التقنية (الراوى الشاهد) محبوبٌ من الجميع، ومعروفٌ بحكمته ورزانة عقله، ومخلصٌ فى الدفا ع عن الوطن أثناء فترة تجنيده، ومن ثم فهو شخصية قيادية، بل يتفوق على قادته من الضباط بشهادة العقيد صبرى، حين طلب عبد الله الانتقال إلى سلاح الصواريخ ووافق له المقدم غبريال على ذلك، وذهب عبد الله للقيادة العامة، فيروى لنا الراوى الشاهد حوارا، يُبرز فيه جانبا من جوانب بطولة عبد الله وهو تفوقه العسكرى:

"كانت الإمدادات تصل إلى اللواء لتعويض خسائره التى مُنى بها فى الشلوفة،

لقد رأى المقدم غبريال أن طلب عبد الله مشروع ووافق عليه ....

أنت مؤهل للعمل على الصواريخ. ......ذهب لمقر القيادة لاستلام الموافقة. التقى بالعقيد صبرى ...هز رأسه رافضا.. قال له ملطفا :إحنا يا عبد الله بنعتبرك مسئول عن الفوج ٨٩ مش بس عن بطاريتك،أنا عارف إن الملازم مدحت ولا له أى قيمة فى الفوج .... " (الرواية – ص١٤٩)

وقد اكتسب عبد الله صفات البطولة التى تتطلبها العلاقة الأولى بينه وبين الروائى، من خبرته بالحياة، وصلته الوثيقة بالسيرة الهلالية تحديدا من تراثه الشعبى ,فالراوى الشاهد يقدم لنا تكوين البطل الثقافى الذى يشكل عقليته، ففور وصول البطل لقريته يحرص كل من ابن خاله وأحد أبناء قريته أن يزفا إليه بشرى وجود الشاعر فتحى سليمان فى القرية بدعوة من الحاج محمد أبو حسين بمناسبة طهور ابنه:

"ضرب بعكازه (عبد الله) الأرض وقام، طويل مديد القامة، عب الحقول والغيطان، .... أطل عبد المرضى من النافذة، ناداه والقطار يتحرك ببطء

– الحاج محمد أبو حسين عازم فتحى سليمان الشاعر، طهور ابنه، واستطرد محمود حظك يا عم، فتحى الشاعر يغنى للهلالية تلات ليالى حد الفجر " (الرواية – ص١٣)

وفى إطار هذه العلاقة، التى يحرص فيها الروائى على إبراز مقومات بطولة البطل، باعتباره حاملا للأيديولوجيا الجمعية، يعمد الروائى أيضا إلى توظيف تقنية الراوى الشاهد فى تهميش كل ما يمكن أن ينقض تلك الصورة للبطل، دون أن يصل التهميش إلى

الإلغاء؛ لأنه يعوّل على توظيف هذا المهمش فى علاقته الثانية مع البطل حين يتصارع معه أو بالأحرى يعريه من مقومات بطولته.

فشخصية "محمود الصعيدى" تظهر وكأنه يخالف الجميع الرأى فى صورة البطل "عبد الله"، وهو يخالف كذلك هدف الروائى من علاقته الأولى مع البطل، فنرى محمود منذ البداية يخلع عن البطل رداء الحكمة، الذى ألبسه إياه الروائى ليوصى الرفاق بالحرص على ما سيكتسبونه فى الغربة وعدم الثقة فى أى شخص وتسليمه أموالهم، إذ يحوّل محمود البطل (عبد الله) من وضع الناصح إلى وضع مساوٍ لمن يوجه إليهم النصيحة، بل إنه يحاول أن يسخر من الهدف الذى يريد أن يحققه البطل بعد عودته من الغربة، وهو شراء قطعة أرض وبناء دار ليتزوج فيها، غير أن الراوى الشاهد يهمّش مناوشة محمود لبطله، باعتبار محمود ممثل الشر فى زمن الغربة، دون تبرير مقبول لهذا الموقف سوى الحرص على إبراز صورة البطل فى إطار العلاقة الأولى كما أرادها الروائى :

"قال محمود بابتسامة ذئب : وانت يا حضرة الصول ...

نظر إليه عبد الله مغلولا :

آنى مش حضرة الصول يا ابن الأسيوطى....

طين يا ولد العم ! صحيح فلاحين.. بهايم يا بهايم ...ضحك يستفزهم باستهزاء " (الرواية – ص٨)

لقد حقق الروائى من خلال تقنية "الراوى الشاهد" ما أراد أن يحققه من تأمين على صورة البطل لدى القارئ من المخاطر، التى يمكن أن تهددها لو أنه كان موضوعيا إلى النهاية، ولم يقدم محمود

إلى القارئ بوصفه نموذج الشر الذى ينبغى الحذر منه، أو على الأقل عدم العناية برأيه فى البطل.

وفى نفس الوقت نجده بتقنية "الراوى الشاهد" أيضا يحرص الروائى على أن يقدم محمود الحقائق الصادمة تدريجيا للبطل كاشفا عن سذاجته، فالبطل لا يعرف أنهم سوف يعبرون الحدود إلى ليبيا عبر الأسلاك الشائكة؛ لأن وضعهم غير قانونى، مما يتيح الفرصة لمحمود للسخرية من سذاجته :

"انعطفت السيارات فجأة خارج المدقات ...هزم أحدهم الصمت : إحنا رايحين فين ؟.. إزاء إصراره(عبد الله) أجاب محمود :يعنى ح نعدى من السلك.

آنى سلك يا ابن المفحور..

سلك الحدود يا روح أمك

اهتاج منزعجا للإهانة.. " (الرواية – ص٣٤)

يبدو أن هذا التناقض الذى يحافظ عليه الروائى فى شخصية محمود، حين يقدمه باعتباره عدوا حاملا لوعى مضاد يكشف سذاجة وعى البطل بالعالم وبذاته، يمكن تفسيره بأنه يمهد للعلاقة التالية وهى تفكيك وعى البطل، دون أن يكون وعى محمود هو الصوت الذى يريده الروائى أن ينتصر فى نهاية الرواية، بل هو صوت ووعى يريد أن يهزمه بنفس القدر الذى يهزم به وعى عبد الله؛ وذلك لأنه رغم ما يظهره الروائى بتقنية الراوى الشاهد من علاقة شبه عدائية بين عبد الله ومحمود فإنهما يشتركان فى أن كليهما صوتان لرؤية واحدة هى الرؤية الجمعية؛ ليصبح ممكنا فنيا بعد هزيمتهما طرح أيديولوجيته

الفردانية المفارقة للرؤية الجمعية، لكنه تعجّل هزيمة محمود فأتت غير مبررة فنيا من وجهة نظر الباحث بتحويله فجأة إلى ممارس للواط وخائن للرفاق، وسارق، وأخيرا يقتل المقاول المصرى الذى يعمل عنده ويهرب إلى مصر.

وذلك كله رغم أن الروائى استعان به ليزعزع من الداخل الرؤية الجمعية التى تُكسب البطل مقومات بطولته، فجعل منه فى كثير من المواقف الصعبة أحق بالبطولة إن جاز التعبير من عبد الله؛ حيث يؤْثِر محمود عبد الله على نفسه وسط الصحراء ويخلع له نعليه، بعد أن تورمت قدما عبد الله ولم يستطع المسير، ويؤْثِره على نفسه كذلك حين يفر عبد الله هربا من فرج الفرجانى بعد أن ضبطه يضاجع ابنته ثأرا من إهاناتها المتعددة له، وجاء مستغيثا بالرفاق أن يوفروا له عملا معهم، فيخبرونه بأنهم سيرحلون من مدينة درنة بعد أسبوع وأنه لا يوجد له عمل الآن رغم حاجته للعمل، فيتنازل له محمود عن مكانه فى العمل، وهو كذلك المدافع الشرس عن شرف نساء مصر أمام إهانات زوج سلمى لهن، بينما يبدو عبد الله حكيما إلى درجة الخزى، تلك الحكمة التى لا تتقبلها الرؤية الجمعية فى مسألة الشرف.

لقد كان محمود مزعزعا لبطولة عبد الله من داخل الأيديولوجية الجمعية، لكن لم تكن تلك الزعزعة لصالح صوت بطل آخر يمنحه الروائى حق الحضور باعتباره تمثلا آخر لنفس الأيديولوجية الجمعية، وإنما كانت زعزعة مُوظفة لصالح صوت آخر يريده الروائى أن يصارع البطل ويعريه فى علاقته الثانية به. فنجد محمود يسخر

من تبرير عبد الله لمعاناتهم فى الغربة بأنها مسألة قدرية .

"خايف أكون ورطتك فى طابور البياده ده، ميتين وسبعين كيلو متر بياده، حرام والله،ده هم يلوى الحديد .

– يا عم،حديد ولا يهمك ,نصيبنا نشوف بلاد العرب وأهل العرب وكرم العرب وربك أمر علينا بالعلقة دى .

علق محمود ساخرا : أحسنت يا عم الشيخ. " (الرواية – ص٩٩) .

ولأن زعزعة محمود لا تنقض وعى البطل بذاته بشكلٍ تام، فإن العلاقة الثانية بين الروائى والبطل تعمل على تفكيك وعى البطل بذاته بوصفه "أبو زيد" عالمه الروائى، والذى يعد الفكرة الفنية الأساسية فى تشكيل "مراعى القتل". ويحقق الروائى ذلك الهدف بأن يجعل البطل سابحا فى فوضى الذاكرة، فلا يعبأ فى تذكره بحدود بين الزمان والمكان، ولا يعنيه اتساق رؤاه الكامنة فيما يتذكره، وبالتالى "تبدو البنية مفككة ..كأن لا منطق يحكمها، أو يخلق اتساقها. يتكسّر السرد كأن لا راو يمسك به، كأن لا موقع منه ينهض" [٥٣].

واتباع فتحى إمبابى لهذه التقنية بشكل أساسى يقوم عليه بناء الرواية، يحوّل البطل الراوى إلى شاهد يروى تمزقاته، بحيث لا تتضح فيما يتذكره رؤية محددة ومتسقة لذاته وللعالم؛ إذ تتجاور على الصفحة الواحدة من معين ذاكرته الأضداد، حتى إننا كثيرا ما نشك فى إمكانية حسم نسبة ما يفترض أنه يرويه من ذاكرته إليه، كما لا نستطيع أن نحسم إن كان ذلك منطوقه الحامل لرؤيته أم منطوقه الحامل لرؤية المؤلف؟

لكن ما يمكن قوله هنا أن لجوء عبد الله إلى الذاكرة كان نتيجة، فى كثير من الأحيان لعجزه عن تحقيق البطولة، بل ربما دخول لا إرادى فى حال التذكر :

"ربما يعثر على عضمك غريب يسأل وهو يبتعد خوفا.. عظام كلب ضل من أضواء المدن ولا بشر تاه فى البيادى.. صابك الدوار من جديد عينك بتغفى غصب عنك.. المدرعات " (الرواية ص٣٩٩).

أما ما ينتج عن فوضى الذاكرة فغالبا ما يكون حاملا لصوتين وليس صوت عبد الله وحده، وهو ما يمكن أن نعده حوارا مجهريا بتعبير باختين microdialogue[٥٤]، وغالبا ما يكون الصوتان متناقضين على مستوى الرؤية، فكمال ابن عم عبد الله يعد حاملا لأيديولوجية المؤلف التى تحاصر البطل حين يكون فى القرية ولو على مستوى الذاكرة.

"يا بن عبد الجليل اسمعها من ابن عمك كمال،أيها الفلاح التعيس ليس لك مكان سوى الوحل والطين والعفن والعيش فى زلع المش بين الجبنه المدوده " (الرواية ص٢٩٩)

ورغم اختلاف كمال عن عبد الله على مستوى الرؤية فإننا لا نستطيع أن نحسم لأى صوت منهما ما قذفت به الذاكرة إلى عبد الله لأنه يحتمل أن يكون لكليهما فى آن :

"جفاك النوم يا ابن عبد الجليل.. كداب يا ابن عبد الجليل كداب ورحمة ابوك كداب،مستعد تحط الراس تحت المداس، إذا كان الثمن قيراطين أرض (الرواية ص٢٩٨).

تصل هذه التقنية بالبطل إلى أن يزدوج صوته بصوت المؤلف

فينطقه بما يتناقض مع رؤيته الجمعية وهو فى حال أشبه بالهذيان.

ويستعين الروائى فى علاقته الثالثة بالبطل وهى علاقة الأدلجة، بنمط آخر من القص، وهو نمط الموقعين المتصادمين، ومزية هذا النمط أنه ذو "بنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك والانسجام، أو هى توحى بذلك، كأنها لا تترابط، أو كأنها تتفكك. وهى فى هذا، لا تنمو نحو غاية لها. تنتهى ولا تنتهى، لكنها تطرح سؤالها، أو أسئلتها. كأن القراءة تستكملها، أو كأنها كتابة تمارسها القراءة."(٥٥)

إذ يقيم الروائى صراعا خفيا يأخذ شكل التعاون والتكامل فى مهمة القص، بين تقنية الراوى الشاهد، الذى روى لنا من الخارج بضمير الـ"هو" صورة البطل فى العلاقة الأولى حتى زعزعها من الداخل، وبين تقنية الراوى البطل، الذى يروى من الداخل بضمير"الأنا" ما يريد الروائى أن يعرى به تماما البطل؛ حيث يعمد الراوى الشاهد فى هذه العلاقة إلى دفع البطل إلى ذاكرته وكأنه هو الذى يقوم بدور الراوى لما ينقض كونه بطلا سواء بروايته لما يشوب مقومات البطولة بشكل مباشر مثل انهزامه فى أهله، أو اغتصابه لإحدى المهجرات من السويس، أو بروايته متحسرا على زمن البطولة، الذى ولّى حين ولّى زمن الحرب وحلّ محله زمن الغربة. وهنا يأتى الروائى من خلال تقنية الراوى الشاهد بصوتٍ يحمل الوعى المفارق، الذى يريد أن ينصره على الرؤية الجمعية التى يمثلها صوت البطل، ألا وهو صوت المهندس صلاح عقل، المثقف اليسارى، الذى تعرّف عليه عبد الله فى الجيش ضابطا احتياطيا. ثم توطدت العلاقة بينهما فى الحياة المدنية حين عمل معه فى مؤسسة النيل للمقاولات.

ونجد مثالا واضحا لدفع الراوى الشاهد للراوى البطل إلى الذاكرة، حين كان الراوى الشاهد يروى ما يقوم به البطل ورفاقه فى السلاح من مواجهة لطيران العدو أسفر عنها وقوع الشهداء منهم دفاعا عن الوطن، ثم نجد الراوى الشاهد يزج بالبطل إلى الذاكرة عن طريق إدخاله فى حلم، حيث اغتصابه لإحدى نساء السويس المهجرات (أنصاف) وهى من الضحايا المباشرين للحرب التى تعد فضاء بطولة البطل:

"تحت ظل إحدى الناقلات استلقى عبد الله متوجعا، فكر فى أنه سيذهب حيثما يأتون ولم يلبث أن راح فى نوم عميق.. فى أول أجازة له بعد أن قضى خمسة وأربعين يوما متواصلة فى مركز التدريب فوجئ بهم فى داره، وجوه غريبة لنسوة وأطفال كانوا يتحركون بسهولة ويسر فى ساحة الدار. عندما جلس على المصطبة قيل له المهجرين .... فى المساء وسط ضباب الحشيش ...كمن عبد الله للمرأة الصغيرة يتابعها فى صبر وترقب.. دفعها إلى الخلف وهى تقاومه ...كانت مهانة.. وعندما أفاق من نشوته وانقلب قامت تزحف على أربع وهى تبكى بحرارة.." (الرواية ص٥٦/٥٣-٥٧)

والملاحظ أن البطل يحلم بما فعله من "اغتصاب" لأنصاف، والراوى الشاهد هو الذى يروى هذا الحلم، والملاحظ كذلك أن فعل الحلم من البطل وروايته من الراوى الشاهد يتمان فى إطار أكبر وهو إطار تقنية الرجوع للوراء Flash Back، بما يعنى أن الراوى الشاهد الذى من المفترض أنه يروى الأحداث من الخارج يتحول بروايته لمكنون ذاكرة البطل إلى راوٍ عليم بكل شيء، لكنه ينحاز ضد

بطله بتفتيشه فى ذاكرته عما يسلبه بطولته، فإذا ما تم ذلك للروائى، نجد البطل يحقّر ذاته بما لا يتفق ومعنى البطولة

"ايه تكون يا بن عبد الجليل وسط الخلق،حمار على ضهره غبيط،بهيمة على عينها الغمة " (الرواية ص٢٨)

وفى ضوء هذا التصور لا تعد رواية"مراعى القتل" رواية "تعدد أصوات"، لافتقادها للشرط الرئيس لذلك، وهو أن تكون كل الأصوات كاملة القيمة٥٦، ولا شك أن غاية الروائى من علاقاته المختلفة مع البطل لا أن يصنع رواية بوليفونية تكون كل الأصوات فيها كاملة القيمة، لاسيما إذا كان تحقيق ذلك سيكون على حساب غايته الرئيسة، وهى أن تنشغل الرواية بمساءلة الوعى الجمعى عن سلبيته، وعدم دفاع الجماعة الشعبية عن مصالحها، حيث تستهدف بالأساس أن تعين الوعى الجمعى ممثلا فى "عبد الله"، على فهم العالم المحيط به فهما جديدا،يعتمد بالأساس على تحديد المسئول الرئيس عن "النكسة"، "الثغرة"، "الفساد ونهب المال العام"، "تفتت العرب"، "انتهاك إنسانية الإنسان المصرى"...إلخ.

"حدّث نفسه ...يا ابو زيد من هنا مريت.. ابو زيد مين يا بن الكلب.. ابو زيد عبر ليبيا وخلفه كتائب الفرسان.. ابو زيد مين يا بن المفحور. ده احنا فلاحين غدر بينا اللى فى البندر وشلة الجالسين فى قصر عابدين ..." (الرواية ص١٠٣)

وذلك تتضح كيفية من كيفيات اشتغال موقع الراوى لتقديم صورة للبطل بين نمط من أنماط التأليف الشفاهى (فتحى سليمان) ونمط من أنماط التأليف الكتابى/ الروائى (مراعى القتل لفتحى إمبابى).

الفصل الثانى

صورة اللغة

يبدو أن مصطلح "صورة اللغة" الباختينى مصطلحٌ مناسبٌ لمعالجة فرضية اختلاف طرق نقل خطاب الغير بين السرد الشفاهى والسرد الكتابى.

وربما كان من الأشياء التى تجعل هذا المصطلح يبدو أكثر ملاءمة لموضوع الدراسة أن باختين يطرحه، باعتباره ما يميز الرواية عن الأنواع السابقة عليها:

"فما يتصف به الجنس الروائى ويتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة.. إن المشكلة المركزية للأسلوبية الروائية يمكن صياغتها على أنها مشكلة التصوير الفنى للغة، مشكلة صورة اللغة."(٥٧)

وإعطاء باختين هذه الأهمية لمفهوم "صورة اللغة" نابعٌ من رؤيته

للنوع الروائى باعتباره التجسيد الأعلى لتنوع الملفوظات والتداخل النصى، وهو تصُورٌ مردودٌ عليه من قِبل تودروف بأن "تنوع الملفوظات والتداخل النصى هما أمران غير زمنيين يمكن التوفيق بين حضورهما الكلى الدائم والطبيعة التاريخية بالضرورة للنوع"[٥٨].

وأعتقد أن من بين ما يميز الرواية ليس مجرد حضور تنوع الملفوظات، وإنما كيفية هذا الحضور لتنوع الملفوظات، وعلاقة ذلك بأشكال حضور المؤلف فى الرواية، وهى أشكالٌ تختلف عن الشكل الأصلى للحضور الذى يتمتع به الراوى الشفاهى، ونعتقد أن هذا هو المقصود بصورة اللغة؛ لأن تنوع الملفوظات موجود – مثلا – فى السيرة الهلالية، وموجود كذلك فى رواية مراعى القتل، لكن نقل خطاب الغير فى السيرة الهلالية يتم بكيفية تختلف عن تلك التى يتم بها فى رواية مراعى القتل.

والحقيقة أننا نهتم هنا بكيفية نقل خطاب الغير فى كل من السيرة ومراعى القتل، لما يمكن أن تكشف عنه من دلالات تدعم ما سبق ملاحظته حول صورة البطل عند فتحى سليمان وفتحى إمبابى.

فمن الطبيعى أن تتجسد علاقة فتحى سليمان ببطله أبى زيد فى كيفية نقله لخطابه، لأن ذلك النقل يكشف عن الهدف من هذه الطريقة أو تلك، وكذلك الأمر فى"مراعى القتل"؛ فعلاقة الراوى بالبطل تتجسد فى كيفيات نقله لخطابه واختلاف تلك الكيفيات من مرحلة لأخرى باختلاف الهدف من نقل خطاب الآخر "عبد الله"، لكن اختلاف كيفيات نقل خطاب "أبى زيد" عن كيفيات نقل خطاب "عبد الله" لا

يمكن اختزال العلل التى يمكن أن تفسره فى مجرد توفر رغبة لدى فتحى سليمان أو فتحى إمبابى فى رسم صورة بطليهما على هذا النحو أو ذاك؛ إذ كون فتحى سليمان شاعرا وكونه شفاهيا (بمعنى الشفاهية الثانوية) يحددان له، بدرجة أو بأخرى، كيفيات تمثّله لخطاب بطله "أبى زيد". ومن ناحية ثانية فإن كون فتحى إمبابى روائيا وكونه كتابيا (بمعنى أنه يقدم إبداعه كتابة) يحددان له كذلك كيفيات نقله لخطاب بطله "عبد الله"، دون أن ننفى عن كل من فتحى سليمان وفتحى إمبابى إرادتيهما الفرديتين فى اختيار ما يصلح توظيفه من كيفيات نقل خطاب الآخر الممكنة فى رسم صورة بطليهما.

ومن ثم يمكن أن نشير إلى أن العلاقة بين كيفيات نقل خطاب الغير وبين ثنائية "الشفاهية والكتابية" ليست علاقة بسيطة، يمكن اختزالها فى ربط كيفيات بعينها من كيفيات نقل خطاب الغير بالشفاهية فى مقابل كيفيات أخرى يتم ربطها بالكتابية؛ وذلك لأن الكتابية يمكنها أن توظف كيفية من كيفيات نقل خطاب الغير التى تقرن بالشفاهية (الحوار)، ولكن بهدف مختلف عن هدفها الأصلى فى الشفاهية. كما يمكن كذلك أن يكون لكيفية من كيفيات نقل خطاب الغير التى تقرن بالكتابية (الأسلوب غير المباشر الحر)، وجودٌ بالضرورة فى الشفاهية، يفرضه غياب العلامات الكتابية وتداخل الأصوات الناتج عن السياق الشفاهى الذى يولى الأهمية لملاحقة الحدث على تدقيق الضمائر والقواعد النحوية بالشكل الذى تتيحه الكتابة، وبالتالى هو هنا وجود طبيعى لكيفية (الأسلوب غير المباشر

الحر) مجرد من الهدف المعروف لتلك الكيفية فى الكتابية حين يوظف تداخل الأصوات لتحقيق تداخل فى أنماط الوعى قد يسفر عنه تحول فى أيديولوجيا الشخصيات من وراء ظهرها.

ومن المؤكد أن الأمر مختلف عند اللغويين الذين لا يعنيهم توظيف كيفيات نقل خطاب الغير فى الأدب بقدر ما يعنيهم ما تتسم به الكيفية فى حد ذاتها من سمات يسهل على أساسها إدراجها فى خانة الشفاهية أو فى خانة الكتابية، ومن هنا أكدوا على الطبيعة الحوارية للغة المنطوقة، بينما لا يعد المونولوج شكلا منطوقا خالصا لأنه قرين الكتابية.

"ولا ريب أن الديالوج شيء أولى. وهو أولى أيضا بالمفهوم التاريخى؛ ذلك أن اللغة باعتبارها أداة تفترض وجود مشاركين لغويين. وبالمثل اللغة المنطوقة تعد أولية، إذا قوبلت باللغة المكتوبة (...) المونولوج ليس شكلا منطوقا خالصا؛ لأنه قد يعتمد على نوع من اللغة المكتوبة التى تقرأ جهرا"[٥٩]

ليس ثمة ما يمنع الامتداد بهذه الملاحظة لنجد أمامنا ثنائية "الحوارية والمونولوجية" تشطر الرواية لنوعين، لكل منهما أسسه الفلسفية؛ لنتبين بوضوح علاقة ثنائية "الشفاهية والكتابية" بثنائية تتعلق بالرواية تحديدا، وهى "المونولوجية والحوارية". وبالتالى اختلاف أشكال العلاقة مع خطاب الآخر بين الرواية المونولوجية والرواية الحوارية؛ لنؤسس على هذا الاختلاف ما نجده من أشكال العلاقة مع خطاب الآخر فى رواية "مراعى القتل" بإرجاعها لأسسها الفلسفية. فيصبح ممكنا حينئذ أن نبصر مدى الاختلاف بينها وبين

أشكال العلاقة مع خطاب الآخر التى طرحها فتحى سليمان فى روايته للسيرة الهلالية. وذلك فى ضوء ما أعلنه فتحى إمبابى من أن دافعه الرئيسى لاجتهاده اللغوى هو مطابقة المكتوب بالمنطوق[٦٠] بما ينبئ بعلاقة حيادية مع خطاب الآخر، تعمل على إبرازه لغويا ودلاليا، والجدل معه دون سلبه حق الحضور ودون خداعه بحيل تفصم بين خطابه ووعيه.

يبدو أن منحى تعدد الأصوات Polyphone الذى مهده دستوفيسكى[٦١] كان تجسيدا فنيا لانشقاق عن الفلسفة المثالية التى تمثل الأساس الفلسفى للمنحى المونولوجى فى تأليف الرواية، الذى ازدهر فى عصر التنوير العقلانى الأوربى؛ حيث يشير باختين إلى تحول المبدأ المثالى المعروف بوحدة الوجود Monism إلى وحدة الوعى الواحد، وإن اختلفت مسميات تلك الوحدة "الأنا المطلقة – الروح المطلق – الوعى المعيارى ...إلخ". وعلى هذا الأساس يتم التعامل مع أشكال الوعى الأخرى باعتبارها أشكالا عفوية أو فائضة، مما يبرر "أن يقوم من يعرف الحقيقة ويمتلكها بتلقينها لمن يجهلها ويخطئها؛ أى إن العلاقة هنا علاقة معلم بتلميذ".[٦٢]

ويبدو أن الرواية المونولوجية تتيح لمؤلفها سلطة مطلقة تجعل منه مؤلفا إيجابيا، لكن غالبا ما يكون القارئ سلبيا ليس أمامه سوى التأثر بالصوت الواحد/ الأيديولوجيا الوحيدة، وكأنه صوت شعرى تعوق الطاقة الشعرية، التى تحملها الرواية المونولوجية، القارئ من مجادلته. بينما الرواية الديالوجية رغم – وربما بسبب – أنها تعيد توزيع أنصبة الناس من الحقيقة فإن مؤلفها لو حافظ على حياده إلى

النهاية، يكون قد خان الأساس الفلسفى للرواية الديالوجية بلعبه دورا سلبيا يدعم مقولة "المعرفة من أجل المعرفة"(٦٣).

ومن الطبيعى أن يختلف شكل حضور المؤلف فى الرواية الديالوجية عن شكل حضوره فى الرواية المونولوجية، لكن الملاحظ أنه لا تنهض رواية سواء كانت مونولوجية أو ديالوجية إلا بوجود الآخر أيديولوجيا. فإذا ما كان شرط حضور المؤلف ذى الوعى تام الإنجاز من قبل فعل الكتابة فى الرواية المونولوجية هو إقصاء هذا الآخر، فإن الروائى يتحايل على الطبيعة الروائية التى لا تقر بالغياب التام للآخر وذلك بأن يستعيض عن أيديولوجيا الآخر بتقديم تأويلات لها، ثم يقوم بإدراجها فى النسق الخاص لأيديولوجيته المهيمنة.

أما فى الرواية الديالوجية/ المتعددة الأصوات لا يعنى حضور الآخر أيديولوجيا غياب المؤلف أو الانتقاص من حضوره، بل يعنى الحضور الفعال إلى أقصى درجة ممكنة. وشرط هذا الحضور أن يكون المؤلف على وعى بأن ثمة آخرين لديهم أشكال من الوعى تختلف عن وعيه ولهم الحق فى الحضور، وأن يكون كذلك على يقين بأنه لم يحتكر اليقين بعد؛ لأن وعيه لم ينجز بعد، مثله مثل بقية أشكال وعى الآخرين الذين يجب عليه تقديمهم لا تأويلهم. فمفهوم "الحوارية" يفترض أن "المعنى ليس موجودا سلفا فى دلالة منجزة، بل هو صادر عن عملية تجابه بين المجموعات الاجتماعية حول الدلالة."(٦٤)

يبدو للوهلة الأولى أن رواية "مراعى القتل" أراد لها مؤلفها أن تكون رواية متعددة الأصوات، بينما فُرض على فتحى سليمان أن

يكون مونولوجيا فى سرده الشعرى؛ لكون الشعر عامة أقل تحملا لتعددية الأصوات من النثر، ولكون عملية التأليف أو الأداء الشفاهى لا تتيح إنتاج سرد تتعدد فيه الأصوات. لكن إذا كان واردا أن رغبة إمبابى فى عمل رواية حوارية مؤسسة معرفيا على الانشقاق المعرفى لدستوفيسكى عن الفلسفة المثالية، فغير وارد أن تكون مونولوجية فتحى سليمان مؤسسة على الفلسفة المثالية، ونزعة التنوير العقلانية الأوربية. هنا نلحظ إذا ما تأملنا ثنائية "الشفاهية والكتابية" وثنائية "الديالوجية والمونولوجية" أن ثمة طبيعة مزدوجة للسرد الشفاهى (السيرة الهلالية) فهو سرد ديالوجى على مستوى عملية الأداء ومونولوجى فى علاقته بالآخر الأيديولوجى. كما نلحظ الطبيعة المزدوجة للسرد الكتابى (مراعى القتل) فهو مونولوجى على مستوى التأليف، لكنه يسعى – فى الروايات المتعددة الأصوات – لأن يكون ديالوجيا فى علاقته بالآخر. وهذه الطبيعة المزدوجة ربما نجد تفسيرا لها فى أشكال العلاقة مع خطاب الآخر والهدف منها عند كل من سليمان وإمبابى.

فعلاقة البطل بالمبدع تكشف عن طبيعتها وتحولاتها، فى اختيار المبدع للشكل الذى يستخدمه للحكم على البطل، أو فى الشكل الذى يستخدمه لمحاورته، فبناء اللغة نفسه يعكس تلك العلاقة. (٦٥) وعلاقة فتحى سليمان بالبطل أبى زيد الهلالى كما رأينا فى الفصل السابق هى علاقة التوحد مع البطل. يجسد تلك العلاقة الصوت السردى الجمعى الذى لا يرد فى إطاره أية إمكانية لمساءلة البطل أو إدانته. أما علاقة إمبابى بالبطل "عبد الله بن عبد الجليل" فهى علاقة مساءلة

متبادلة بين المؤلف بوصفه ليس حاملا فحسب لأيديولوجية تقدمية تهدف لتحقيق العدالة الاجتماعية، وإنما بوصفه مثقفا ذا وعى مفارق للوعى الجمعى، والبطل بوصفه حاملا للثقافة الشعبية - ثقافة الأغلبية والحقيقة أن المؤلف من حيث أراد الكشف عن عدم صلاحية الثقافة الشعبية ممثلة فى البطل "عبد الله" لهذه اللحظة التاريخية، باعتبارها ثقافة خارج التاريخ، أو باعتبارها ثقافة تقدم نسق قيم يدعم الرضوخ والاستسلام ويبارك اللامبالاة، إنما كشف عن الفجوة بين النخبة الثقافية بمختلف تياراتها الفكرية وبين الجماعة الشعبية، وهى فجوة تدين النخبة فى تعاليها على المستهدفين بخطابها التنويرى، أو الثورى، مثلما تدين الجماعة الشعبية فى إعادة إنتاجها لقيم السلبية وعدم القيام بمهمة الدفاع عن حقوقها وحمايتها بنفسها. إن الكشف عن هذه العلاقة سرديا يتطلب النظر فى مقولات الحوارية الروائية الثلاث - وفقا لباختين - وهى (التهجين - العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات - الحوارات الخالصة)، وكيف ظهرت فى رواية "مراعى القتل"، لتنشئ صورة اللغة على النحو الذى ظهر فى الرواية، كما يتطلب من جهة أخرى البحث فى مدى توفر السيرة الهلالية عند فتحى سليمان على ما اعتبره باختين حوارية روائية، ليس بهدف أن نقول إن السيرة عرفت الحوارية الروائية فنسحب عليها صفة الروائية من منطلق التمجيد للرواية كجنس أدبى حديث، أو أنها (السيرة) لم تعرف ذلك فينتقص ذاك من قدرها وفقا لمنطق تمجيد العقلية الكتابية للرواية أيضا، وإنما بهدف التعرف على الصورة الفنية للغة فى السرد الشفاهى (السيرة)

دون مفاضلة، مما يساعد على تقديم تفسير يستند لرؤية العقلية الشفاهية للآخر. وليس لما أصبحت عليه العلاقة مع الآخر فى السرد الذى قدمته العقلية الكتابية.

المقولات الباختينية الثلاث للحوارية الروائية :

تتسم هذه المقولات بالغموض والتجريد إلى الحد الذى دفع د.لحمدانى لأن يحاول توضيح غرض باختين بكل مقولة من تلك المقولات، بعد الكشف عما بينها من تداخل فى تعريفاته النظرية، زاد من غموضها الغياب شبه التام للأمثلة التوضيحية، (٦٦) ومن ثم نحاول استثمار جهد د. لحمدانى لفهم غرض باختين، لنخطو من محاولة فهم تلك المقولات إلى محاولة توظيفها فى اختبار فرضية هذا الفصل.

١-التهجين Hybridization

التهجين - حسب باختين - "المزج بين لغتين اجتماعيتين فى نطاق القول الواحد، إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعى (أو كلاهما معا)". (٦٧)

ويميز باختين بين نوعين من التهجين أحدهما غير إرادى يحكم اللغات فى تطورها التاريخى؛ حيث يأخذ صورة المزج بين "لغات" مختلفة متعايشة فى نطاق لهجة أو لغة واحدة، فينتج عنه تراكيب ثنائية اللغة، لكنها وحيدة الصوت؛ لأن فعل التهجين الذى أنتجها تم بلا وعى وبلا إرادة. وبالتالى لا يعتبر هذا النوع من التهجين أدبيا، لافتقاده للشروط التى وضعها باختين للتهجين الأدبى أو الروائى،

وهو النوع الثانى من التهجين.

وهناك ثلاثة شروط للتركيب الهجينى الروائى:

١- الإرادة والوعى فى فعل التهجين.

٢- العلاقة غير المتكافئة بين اللغتين (اللغة المصوَّرة/اللغة المصوِّرة).

٣- تقديم صوتين لكل منهما موقف مختلف من العالم. [٦٨]

٢- العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات

ويمكن لهذه المقولة أن تقدم الصورة الفنية للغة من خلال ثلاثة أشكال هى:

أ- الأسلبة

الأسلبة - حسب باختين - "هى صورة فنية للغة غريبة. وهى تنطوى بالضرورة على وعيين لغويين مفردَّين: الوعى المصوِّر (أى الوعى اللغوى المؤسلِب)والوعى اللغوى المصوَّر، المؤسلَب".[٦٩]

لا يكشف التعريف عن الفارق بين الأسلبة والتهجين، فكلاهما يتم بوعى وإرادة، وكلاهما يقدم صوتين مختلفين، أو بالأحرى وعيين اجتماعيين مختلفين لكل منهما موقف من العالم، وأخيرا، فكل من التهجين والأسلبة يشتركان فى وجود لغة مصوَّرة ولغة مصوِّرة؛ أى العلاقة غير المتكافئة بين اللغات، لكن من المؤكد أن ثمة فارقا بينهما أومأ إليه باختين بقوله "وهذا الوعى اللغوى الثانى للمؤسلب ومعاصريه يعمل بمادة اللغة المؤسلَبة؛ فالمؤسلِب لا يتكلم بصورة مباشرة فى موضوع ما إلا بهذه اللغة المؤسلَبة الغريبة عنه."[٧٠] بما يعنى أن اللغة المصوِّرة تكون حاضرة لفظا فى ملفوظ التهجين، بينما

لا تكون إلا ضمنية فقط فى ملفوظ الأسلبة. [٧١]

ب- التنويع

التنويع هو الوقوع عمدا فى ما يعد عيبا فى الأسلبة، فمن العيب فى الأسلبة أن تفقد انسجامها بأن تأخذ اللغة المصوِّرة (المؤسلِبة) ما ليس من حقها فى الأسلبة وهو الحضور لفظا فتتحول بذلك الأسلبة إلى تهجين.

ومن ثم لا نرى فى التنويع ما يميزه عن كل من الأسلبة والتهجين، فهو بمثابة الجسر الذى تنتقل عليه الأسلبة لتصبح تهجينا، فيكون الجسر فى بدايته فى شكل أسلبة حقيقية، ثم فى منتصف الجسر يبادر الوعى المؤسلِب بالحضور لفظا على استحياء ليمهد لانتقاد صوت الآخر فى اللغة المصوَّرة بوضوح عند نهاية الجسر ليغدو تهجينا واضحا.

ج- أسلبة المحاكاة الساخرة

قد يحدث أن تتفق اللغة المصوِّرة مع موضوعها (اللغة المصوَّرة) فى الهدف، فيدعم وعى كل منهما وعى الأخرى، فتأخذ العلاقة بالآخر هنا شكل التوحد، لكن ما يحدث فى الغالب الأعم أن يكون هدف اللغة المصوِّرة من تصوير اللغة المصوَّرة فنيا هو مقاومتها أو فضحها والسخرية من نمط الوعى الكامن فيها. وهذا النوع الغالب من العلاقة يمكن أن يتحقق من وجهة نظرى من خلال الأسلبة أو التهجين أو التنويع، مما يعنى أنه ليس ثمة ضرورة، بل ليس ثمة مشروعية لجعل باختين أسلبة المحاكاة الساخرة نمطا ثالثا من أنماط الإنارة الحوارية الداخلية المتبادلة بين اللغات.

٣- الحوارات الخالصة

ثمة فارق بين الحوار Dialogue بوصفة تقنية فى الرواية وبين الحوارية Dialogism باعتبارها مبدأ حاكما - عند باختين - للعلاقات بين اللغات فى الرواية، غير أنه من المؤكد أن حوارات الشخوص ومونولوجاتها بوصفها تقنية فى الرواية هى تقنية "مسخرة لنفس الغرض الذى هو إنشاء صورة اللغة". (٧٢)

توظف الرواية بدرجات مختلفة الأنماط السابقة لتحقيق ما تصبو إليه من حوارية، إذا ما كانت الحوارية هى الخيار الفنى الذى يسعى إليه الروائى بوعى وإرادة كاملين، مما جعله يفضله على خيار فنى آخر متاح وهو المونولوجية، وسواء اختار الروائى هذا الخيار أو ذاك أو جمع بينهما، فهو ذو إرادة ووعى فى اختياره. أما الراوى الشفاهى فإننا لا نقول بأنه مسلوب الإرادة تجاه خياراته الفنية للشكل الذى يسرد به، وإنما هو بالأحرى اختار الخيار الوحيد الذى يتيحه التأليف الشفاهى أثناء الأداء، فحيث يكون الهدف من عملية السرد التوحد مع البطل الذى يلتف الجمهور حول الراوى من أجله، يكون الأسلوب الموحد هو خيار الراوى، لكنه ليس عن مونولوجية تقصى الآخر بتقديم تأويل لوعيه ليذوب فى وعى يراد له الهيمنة، وإنما هو أسلوب موّحد يحطم المسافة الفاصلة بين المفهوم الكتابى لكل من الحوارية والمونولوجية؛ لأن البطل هنا هو الآخر والذات فى آن. ليس عن قرار بجعل الذات موضوعا للتأمل أو المساءلة فتغدو "آخر"، وليس عن قرار بتمثل الذات لآخر تربطها به علاقة اختلاف أو تشابه، وإنما لأن الذات جذبت الآخر/البطل من ثقافته البدوية إلى

ثقافتها الفلاحية، وارتبطت به أملا فى أن تكون على شاكلته فى البطولة، أو أن يكون ابنها الذى لم تنجبه على شاكلتها، دون نفى لإمكانية الاختلاف أحيانا. فالجمهور والراوى بوصفهم حملة الثقافة الشعبية يمثلون الذات التى احتضنت هذا الآخر "البطل"؛ ومن ثم فإن خصوصية هذه العلاقة جعلت الهيمنة للأسلوب الموحد فى الغالب لتقديم الآخر بوصفه ممثلا للذات، ولو على سبيل "التعويض النفسى"، بل إن الحوارية تكون دعما للأسلوب الموحد بتحقيق نفس الغرض - وهو التوحد مع البطل - عن طريق عمل أسلبة محاكاة ساخرة ليس من ملفوظ البطل، وإنما من ملفوظ نقيض البطل وهو العبد (عديم النسب والبطولة)؛ إذ تتم السخرية بشكل متكرر كلما جاء ذكرٌ لخطاب العبيد من الأعداء فى مواجهة حوارية مع البطل، ويستجيب الجمهور لها دائما بتعالى الضحكات:

وأبو زيد راح لحارة زواوا
لقى عبيد بوابين
- عشرين عبد شريرة
مايعرفوش
ربهم إلا بالإشارة
جال العبيد انتى يا مسعودة يا بنت الأرام
ارجعى من عنديكى لنضربيكى فى رقبتيك
نخبطيكى ف بعضيكى
جمهور (ضحك)
(بنات الأشراف - الشريط الثانى - وجه ١)

ومن هنا يمكن القول بأن موقع الراوى الشفاهى فتحى سليمان فى علاقته الحية بالجمهور، مثلما كان فاعلا فى تشكيل صورة البطل بحيث تشكلت صورته من جانبى (البطولة، التى تتجاوز فكرة اختبارها، والعشق)، فإنه فاعلٌ أيضا فى جعل الراوى فتحى سليمان فى علاقته بخطاب البطل يلتزم شكلا واحدا للعلاقة لا يتغير من قصة لأخرى، وهو شكل التوحد مع خطاب البطل موظفا، من أجل ذلك الهدف، الأسلوب الموحّد بشكل أساسى.

ففى قصة الزناتى خليفة يصر زيدان على ملاقاة الزناتى رغم تحذير أبى زيد له من الزناتى فهو لا يقدر عليه إلا من يماثله فى البطولة فينقل الشاعر على لسان أبى زيد مدحا فى بطولة الزناتى، حتى أنه عندما يولّى زيدان هاربا من أمام الزناتى ينقل الشاعر عن زيدان خطاب المُقر ببطولة الزناتى لدرجة تخويف الهلالية منه، موجها هذا الخطاب إلى أبى زيد فى شكل حوار، فنصل بذلك إلى أن يقوم الراوى فتحى سليمان من خلال الخطاب السردى بالدور الذى سبق أن قام به أبو زيد فى الإشادة ببطولة خصمه من خلال خطاب مروى عنه. وأثناء هذه الانتقالات تتدخل الموسيقى مرتين، مرة تقوم فيها بدور الأداة المساعدة حينا – أو البديلة فى أحايين أخرى – للفعل الاستهلالى الممهد للخطاب المباشر (الحوار) عند انتقال الكلام من متحدث لآخر، والمرة الثانية تساعد الموسيقى فيها على الانتقال من خطاب منقول عن البطل فى شكل خطاب مباشر إلى خطاب الراوى منبثقا من الخطاب المباشر، وكأنه امتداد له وليس تحولا عنه لصيغة خطاب آخر. كما نلحظ كذلك اعتماد الشاعر على ارتفاع نبرة صوته

عند نقله خطاب البطل "أبى زيد" من متحدث إليه أول "زيدان" إلى المتحدث إليه الثانى "الزناتى خليفة" وكأنه ينبه الجمهور بارتفاع نبرة صوته، فى قوله: (ألا يا زناتى) إلى حدوث انتقال من حوار لآخر فيصبح الزناتى متحدثا إليه بعد أن كان موضوعا للحديث بين البطل أبى زيد وزيدان:

جيتم إلى تونس يا خال تصيدوا
الصيد منها حرام هنا والله
بلد فيها المنصان زناتى خليفة
تحرم عليكو الآن دى والله
(يا عينى عليك.. صلاه النبى عليك)
موسيقى طويلة
نادى البطل أبو زيد يا زيدان ليه كده
أنا قلت ده بحر عالى وهايج
....
ألا يا زناتى إلقى لحربى وقوتى
....
(يا حاج فتحى يا حلو)
موسيقى طويلة
قال له جاء لاسمر أبو ناب ملتوى
بالحمره يومها وهجم أبو باع طايل
(الزناتى خليفة– الشريط الأول –وجه ١)

إن هدف سليمان ليس أن يقيم حواجز أو فواصل لغوية أو

نحوية بين خطابه وخطاب الشخصيات وخاصة البطل، وإنما يهدف إلى أن يضع الخطابات فى أسلوب موحد أشبه بالمسبحة، ويكون الاعتماد أساسيا على نبرة صوته حين ينبثق عن خطابه السردى خطاب مباشر دون فعل استهلالى للبطل :

فاق من الألم ونزل الدمع يعوم

شكرا شكرا يا بنت عمى

شكرا شكرا يا بنت عمى

إنت من لحمى ودمى

(الزناتى خليفة – الشريط الأول – وجه ٢)

لكن عندما يشعر سليمان بأنه ينقل خطابا قد يختلط على الجمهور أن يعرف صاحبه بسبب إمكانية أن يكون الخطاب منطوق المتحاورين ومنطوق الشاعر فى نفس الوقت، يجد الشاعر أنه من الضرورى، عندما يدرك ذلك، أن يعلن، صراحة، لمن كان ذلك الخطاب، ثم يستأنفه، فعندما تنقذ الجازية أبا زيد من السم الذى سرى فى جسده من أثر لدغة ثعبان أثناء حربهم مع الزناتى ويشكرها، تطلب الجازية من بنات الهلالية أن يغنين ابتهاجا بعودة البطل سالما مؤكدة شوق الهلالية له، لكن فاصلا موسيقيا طويلا أعقبه تدخل طويل من الجمهور ربما أنسى الشاعر لمن ينبغى أن يتوجه لينقل عنه الخطاب، إلى الجازية التى انتهى خطابها لبنات الهلالية بإعلان الشاعر شفاء البطل (شُوفى حبيب عرب الهلالية)، أم ينقل عن البطل الذى كان موجها له خطاب الجازية السابق؟ فيظهر تردده حين يعيد خطاب الشوق المنسوب سابقا للجازية، ثم تأتى

صيحة إعجاب من الجمهور تكشف عن بعد دينى وصل إلى الجمهور من خطاب الشوق (ألا يا شوقنا لك يا حبيبى) باعتباره شوقا للرسول فتأتى صيحة الاستجابة مناسبة لهذا الفهم (الله أكبر) يؤكد ذلك استجابة الشاعر بإنتاج امتداد لهذا الخطاب الدينى، وحين يشعر بأن من كان ينبغى أن ينقل عنه الخطاب هو البطل أبو زيد يؤكد صراحة على أن من قال هذا الخطاب هو أبو زيد (تكلم بالكلام أبو زيد سلامة) فطبيعة علاقته بالبطل وطبيعة علاقة الجمهور بالبطل تسمح بتحميل البطل خطابات متولدة من عملية السرد الجمعية:

يا بنات غنوا ويانا

شُوفى حبيب عرب الهلالية

موسيقى طويلة

(يا شيخ إيه العسل ده كله يا حاج فتحى

على الطلاق أنت عليك عسل، وصلاة محمد عليك

بالراحة على مهلك، والنبى خليه يدلع الليله دى)

(آه ياسيدى آه)

ألا ياشوقنا لك يا حبيبى

(الله اكبر – الله اكبر)

نبى الله جانا بالبشارة

نبينا بالمفضل فج نوره

(عليه الصلاة والسلام)

على الحجاج فى جبل الأمارة

(عسل. عسل أنت والنبى)

تكلم بالكلام أبو زيد سلامة

فسبحان ربنا كريم قدار

كل شئ مكتوب لازم أشوفه

على الجبين مسطور بالأمارة

(الزناتى خليفة – الشريط الأول – وجه ٢)

ومن الطبيعى أن يكون البطل الذى يمكن للراوى أن ينطقه بالخطاب الناتج عن تغيرات فى عملية السرد الجمعية، أن يكون لخطابه خصوصية، بمعنى أنه من المهم أن يراعى تأكيد بطولته الحربية ببطولة بلاغية – إن صح التعبير؛ أى أن يكون هو أقرب الشخصيات للتمثل بمخزون الأمثال والحكم من الموروث الشعبى لحسم المواجهات الحوارية مع الشخصيات الأخرى سواء كانت مساعدة له أو معادية له. ففى قصة الزناتى خليفة يستريح أبو زيد تحت ظل شجرة مع أبى القمصان، فيخبره بأنه عندما كان فى رحلة الريادة مع مرعى ويحيى ويونس استظلوا بنفس الشجرة حتى ناموا فاستيقظوا وقد وجدوا أنفسهم مكتفين، فتشاءم أبو القمصان منها وطلب منه تغيير الشجرة، لكن البطل ينطق بالرؤية القدرية فى شكل مثل شعبى "قال له: لا.. المكتوب مامنوش مهروب" (قصة الزناتى خليفة – الشريط الأول – الوجه الأول)؛ ليحسم المسألة بإقرار البطولة البلاغية أيضا للبطل، وهذا أمرٌ طبيعىٌ فى مواجهة عبده (أبى القمصان)، وبالتالى يلعب الراوى من خلال البطل دور المُعلّم بإعادة إنتاج قيم الثقافة الشعبية ليتلقاها الجمهور على لسان البطل، فيتلقى الجمهور بذلك نتاجه المتوارث، إذ يختبر البطل عبده بالسؤال

عن رأيه فى ظل الشجر ليعلن أبو القمصان أنه يفضل (ظل الشجر، والطعام المفتخر، والفرسة الثمينة، والبنت جميلة الوجه)، ولاشك أن الجمهور يشترك مع أبى القمصان فيما يحب، لكن البطولة البلاغية للبطل يكشف عنها الراوى بتفنيد اختيارات أبى القمصان وتقديم النقيض لها على أنه الأجدر بالتفضيل (ظل الحجر لثباته، وأى طعام لحظة الجوع مفتخر، والفرسة السباقة لحظة الخطر أفضل من الثمينة، والزوجة المطيعة أفضل من جميلة المنظر). ويحسم الراوى نتيجة المواجهة الحوارية بنقل المثل الشعبى على لسان البطل فى صورة خطاب مباشر:

"يبقى الفرسة السابقة والزوجة الموافقة".

(الزناتى خليفة – الشريط الأول – وجه ١).

ويبدو أن البطولة البلاغية التى يتمتع بها البطل لا تهدف فقط لتأكيد انتصاره على محاوريه، أو أن يلعب الراوى من خلالها دور المعلم للجمهور، وإنما كان لها هدف لا يقل أهمية؛ وهو أن يتم تقديم بطل خفيف الظل – مثل الراوى – يستطيع بخفة ظله أن يلغى أى حواجز بينه وبين الجمهور، ومن ثم ينبغى أن تكون الفكاهة التى يضمنها الراوى فى خطاب البطل تناسب السياق الشفاهى فى الأداء؛ أى أن تكون من النوع سريع الفهم لتتحقق الاستجابة من الجمهور. فيلجأ الراوى للموروث الشعبى من الأمثال والتشبيهات ذات الدلالات التى تحقق هذا الغرض. ففى قصة (الصعب)، يستمر الحكى على مدى ساعة كاملة برواية أحداث قصة الناعسة منذ عرض الملك زيد العجاج (أبيها) على أبى زيد أن يزوجه ابنته

(الناعسة) مكافأة له على مؤازرته فى الحرب ضد اليهود وعلاجه من جرحه، لكن بعد الشفاء يستكثر على عبد أسود مثله أن يتزوج الناعسة، فما أن يجد أن للناعسة رغبة فيه، يحاوره بدهاء قبل أن يصارحه بقراره، لكن البطل أكثر منه دهاء ببطولته البلاغية، فيرد عليه دهاءه، وذلك بفضل علاقة التوحد بين الراوى والبطل، لاشتراكهما فى تمثيل الثقافة الشعبية، أمام الجمهور منتج هذا الموروث وحارسه. مما يسمح للراوى بأن يدخل إلى لاوعى البطل لينقل مشاعره وأفكاره بلا حرج، ودون أى إحساس بضرورة التحايل بأى تقنية تبرر ذلك فنيا؛ إذ ينقطع الحوار فجأة ليوضح للجمهور مخطط البطل لإدارة المواجهة الحوارية:

– إنت حبشى؟

قال : نعم

وكان وضعك إيه فى بلادك؟

قاله : أنا من بلاد الحبش، وخطبت بنت عمى

(تنه ماشى وياه على السلك إللى هو جايله، مش قاله أنا عايز مال ولا أشجار ولا أملاك ولا أى حاجة، لأ)

(الصعب – الشريط الأول – وجه ١)

وينجح البطل فى الانتصار فى مواجهته الحوارية مع زيد العجاج، بفضل علاقة التوحد تلك، التى تسمح للراوى بأن يمده بموروث شعبى يحمل قدرة إقناعية ينخدع بها زيد العجاج و يترك فى نفس الوقت أثرا فى الجمهور فتتعالى ضحكاتهم على المثل؛ دليلا على أنه لا فاصل بين الراوى والبطل، وبينهم. فردا على تعجب زيد

العجاج من أن هذا (البطل الحبشى) يتمنى الزواج من ابنة عمه مثيلته فى السواد، ينقل الراوى فى صورة خطاب مباشر على لسان البطل:

قاله المثل البلدى بيقول : حبيبك إللى تحب لو كان دب".

(الصعب –الشريط الأول – وجه ١).

بل إنه عندما يدخل إلى لاوعى البطل لحظة شروده عن المواجهة الحوارية لا نجده ينقل عنه إلا مثلا شعبيا يفرضه السياق السردى، ردا على إخبار أبى زيد العجاج له بأن شرط تزويجه للناعسة أن يهزمه فى ساحة المبارزة:

"قالوا للحرامى إحلف، قال جالك الفرج "

قال بس تبقى لازم هى ديه

قال وبعدين؟

قاله وبعدين لازم نفدى اليمين

(الصعب –الشريط الأول – وجه ١)

وهنا نلحظ أن ليس ثمة فارق عند سليمان سوى تغير نبرة صوته بين خطاب البطل المنقول فى صورة خطاب مباشر والموجه لمحاوره أبى زيد العجاج، وبين مونولوج البطل المنقول فى صورة خطاب مباشر أيضا، لكنه موجه للجمهور؛ إذ نلحظ أن نبرة صوته عند نقل هذا المونولج منخفضة، بينما تعلو عند استئناف الحوار.

ويبدو أن الراوى يشعر بحقه فى امتلاك خطاب البطل حين ينطق به وحين يصمت للتفكير فيما ينبغى النطق به، أو فيما ينبغى القيام به، والحقيقة أن للراوى الحق فى ذلك؛ لأنه لم ينشد سوى

اللغة الواحدة الوحيدة، وبالتالى فليس ثمة تنوع جوهرى فى اللغات، وإنما قد يأتى عرضيا وبشكل ثانوى. وبالتالى تنتفى إمكانية القيام بمزج بين لغته ولغة الآخر ليقول من خلال هذا المزج ما يريده بلغة الآخر، ويقول ما يريده الآخر بلغته؛ لأنه من الأساس ليس ثمة ما يريده وما يريده الآخر؛ لأن ما يريده هو ما يريده الآخر (البطل)، ولغته هى لغة هذا الآخر (البطل)، وهذه العلاقة تنفى عن أية شخصية فى السيرة حقها فى الاختلاف الجوهرى؛ وأعنى به حقها فى تفكيك اللغة الواحدة وتحقيق التنوع الكلامى استنادا لنسبية الأنظمة اللغوية، ولا يعدو أن يكون لها الحق فى الاختلاف سوى فى الاختلاف الشكلى؛ وأعنى به حقها فى أن يكون لها مقاصد غير مقاصد البطل؛ ومن ثم الراوى والجمهور، لكن يتم تجسيد هذه المقاصد لغويا باللغة الواحدة الوحيدة. مما يعنى مقدما فشلها فى تحقيق أى من مقاصدها، من أجل الحفاظ على البطل منتصرا، والجمهور سعيدا، والراوى ناجحا فى أدائه.

ويبدو أن الراوى يسعى لتحقيق تلك الأهداف بلغته الواحدة الوحيدة بوسيلتين:

الأولى: تفريغ ملفوظ (أعداء البطل ممن لا يرقون لمستوى مواجهة البطل مثل العبيد) من محتواه عند نقله فى صورة خطاب مباشر، لكنه خطاب مباشر مؤسلَب أسلبة محاكاة ساخرة. ونجاح هذه الوسيلة فى تحقيق هدفها المزدوج (تفريغ الملفوظ من محتواه وإضحاك الجمهور) يجعلنا نشعر بأن الراوى يتعامل مع هذه الوسيلة باعتبارها صيغة اعتاد اللجوء إليها بآلية فى مواضع معروفة

فى كل قصة يرويها.

الثانية: افتعال مواجهات حوارية مفرغة من شرط الحوارية وهو الاختلاف فى الوعى الذى ينتج صوتين ليصبح الحوار بينهما مشروعا، وبالتالى قابلا لأن توظف نتيجته فيما سيعقبه من سياق سردى، لكن ما يحدث غالبا أن الافتعال فى المواجهات الحوارية لا يسمح إلا بقصف الحوار باللجوء للغناء الذى يؤكد به الراوى / الشاعر أحادية اللغة والرؤية من خلال التعاضد مع البطل.

ففى قصة الصعب ينشر الراوى خطاب البطل السردى بكل وسيلة ممكنة، فنجده يدخل لاوعيه لينقل ملفوظ البطل حول حيرته من حقيقة الهدية التى أهداه إياها زيد العجاج (هل هى الناعسة أم جارية حبشية كما قال له زيد العجاج خوفا من انتشار الخبر؟) :

وخايف يشيل الستارة يلاقيها جارية
فحر عليه الجبل وقال أنا لسه
قريب لزيد العجاج وأشوف
إدانى إيه ؟ الحاجة إللى أنا
جايلها ولا إيه؟
(الصعب –الشريط الأول – وجه ١)

ثم يُعلِى الراوى صوته ليُنطق البطل بنفس الخطاب /الحيرة فى شكل حوار مع العبد مرجان المُهدى له من زيد العجاج، والذى يدخله الراوى فى الحوار وهو لا يزال على انخداعه بأن مرافقه هو حبشى أسود :

واد يا مرجان

قاله ألابك يا سيد

ما أحسن لى يكون الراجل إدانى

جارية تمنها عشرة دينار

قاله أمال إنت كنت جاى

عايز إيه؟

قاله أنا جاى لناعسة الأجفان

قاله يا سلام بقى إنت

تاخد الناعسة يا وجه الوابور

والليل الدابور

بقى الناعسة إللى سابت

جميع الناس فى الجمال

وعصيت على كل الرجال

حترضى بيك إنت

يا وجه الغراب!

(الصعب – الشريط الأول – وجه ١)

ثم يوقف الراوى الحوار الفاقد لشرط الحوارية أساسا؛ إذ يحاور العبد مرجان البطل أبى زيد بوعى البطل نفسه، فيصل الراوى بذلك إلى الشكل النموذج للغة الواحدة الوحيدة ليعلن من خلالها خطاب البطل الحائر مما يحمله من هدية على الهودج ليجد فى الغناء إمكانية للتغنى بوضعية العاشق الذى يعانى من جفوة المحبوب:

وقعد ينادى ع الناعسة وهى

على الجمل، سايقه عليه الدلال

ويقول هذا الكلام نبديه

عاشق جمال الزين يصلى عليه

(فاصل موسيقى)

يا سايق الظعن بالمحبوب على مهلك

....

على مهلك على مهلك على مهلك

على مهلك ألا فؤادى م الأشواق على مهلك

ياقاتلى إرتاح يا قاتلى إرتاح

وإقتلنى على مهلك

قتلتنى غدر فين تمشى على مهلك

هو الجفا صنعتك

....

هو الجفا صنعتك

ولا علام أهلك

إحنا سمعنا مثل م إللى قبلنا

قالوا بحر المحبة غريق

يا بنى على مهلك

(الصعب – الشريط الأول – وجه ١)

لكن الانتقال المفاجئ للراوى من وسيلة استنطاق الراوى للبطل بخطاب العشق هذا إلى صيغة محفوظة ويكررها فى كثير من القصص حول غبطته لمن زار الرسول بمال حلال قد يكون غير مبرر

فى السياق السردى، لكنه لا يمكن أن يكون مجانيا؛ إذ يستمد وجوده ضرورة تبرر قفز الراوى إليه فجأة:

يا بخت من زار الاتنين الحسن والحسين

وجدهم كحيل العين

نور النبى هل علىَّ

فيه اللى حج وطاف ونال

أصل ماله دا كان حلال

(الصعب – الشريط الأول – وجه ١)

وهذه الضرورة تتمثل فى أن هذا الانتقال بمثابة وسيلة جاهزة اعتاد الراوى أن ينسحب بها من النقطة التى وصل إليها السرد لإحساسه بأنه إذا تمادى فى الحديث عن العشق قد يسىء إلى زيه الأزهرى و هيبته بين جمهوره، فيقيم، بذلك، التوازن بين رغبات الجمهور فى الاستماع إلى غنائه فى العشق وبين حرصه على هيبته بين جمهوره. خاصة أن حديث العشق وإن كان منطوق البطل على مستوى السرد إلا أنه منطوق الراوى الشاعر أيضا على مستوى الأداء الشفاهى بصفة عامة، فيبدو الراوى كمن يتحدث أمام هذا الجمهور الغفير عن معاناته الشخصية من جفاء المحبوب. والملاحظ أن لدى الراوى الشاعر صيغا أخرى محفوظة يستطيع بها تحقيق هذا الانسحاب مما وصل إليه حديث العشق ووصف جمال إحدى الشخصيات النسائية دون أن يكون الانسحاب ملحوظا على النحو السابق، بل يكون انسحابا خفيف الظل لما تحمله الصيغة نفسها من رسالة واضحة للجمهور بأن الراوى قد وصف ما هو مباحٌ له أن

يقوم بوصفه، وعلى الجمهور أن يستكمل بخياله، المسكوت عنه من الوصف، مراعاة للمقام. كما فى وصفه لسعدا ابنة الزناتى خليفة وهى تصرح بحبها لمرعى:

الصدر منها كالبستان

فيه الشجر طارح رمان

وصف الباقى يا منصان

وصف الباقى ما هوش عليا

جمهور (....)

موسيقى طويلة

(بنات الأشراف – الشريط الثانى – وجه ١)

ونلحظ أن وضعية الراوى تلك؛ حيث الصراع بين (أحوال العاشق) و(صورة الراوى الوقور المُهاب)، نجد صدى لها عند محاولته إقامة حوارية/ تناص مع لغات، كان يمكنها أن تزعزع هيمنة اللغة الواحدة الوحيدة لتقدِّم تنوعا جوهريا فى اللغات، وهذه اللغات هى لغة الخطاب الدينى الوعظى ولغة خطاب العشق، لكن ذلك لم يحدث لأن الأسلوب الموحد فرض علاقة التجاور بين اللغات ومنع وصول هذه العلاقة لدرجة التفاعل الداخلى، ففى لحظةٍ يقبل الراوى أن يتبنى الخطاب الوعظى ليس بوصفه لغة مصوَّرةً فتعمل لغة الراوى على أسلبتها، بالسخرية منها ضمنيا، أو على أنها لغة مصوّرة يسعى الراوى إلى الجدل معها بهدف تهجينها، وإنما نجد الراوى يقدم لغة الخطاب الوعظى بوصفها لغته هو، وبالتالى ليس هناك لغتان من الأصل. وفى لحظةٍ أخرى نجد الراوى يقدم لغة

خطاب العشق بوصفها لغته التى يتبناها كذلك، وليست لغة مصوَّرة.

بل إنه يمكن القول أن كل لغة يستحضرها سليمان يشترط فيها أن تكون لغة معاونة بشكل مباشر وواضح لتحقيق الهدف الاستراتيجى من القص وهو التوحد مع البطل، بمعنى أن السرد الشفاهى فى هذا النموذج (رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية) لا يتحمل تحقيق هذا الهدف بالطرق غير المباشرة المتمثلة فى استحضار أنماط من اللغات المناوئة للهدف أو الحاملة للوعى المناوئ للوعى المهيمن أو بالأحرى الأوحد؛ ومن ثم يبدو أنه الخيار الذى تتيحه الشفاهية وهو اللجوء لتبنى كل لغة يتم استحضارها بوصفها لغة تخدم استمرار أحادية اللغة الواحدة الوحيدة وتحافظ على الأسلوب الموحد.

إذ نجد الراوى يستحضر لغة الخطاب الوعظى ليُنطق بها البطل فى مواجهته الحوارية مع الزناتى، فبعد أن تحايل أبو زيد ودخل حارة زواوا وفك أسر بنات الأشراف دون إذن من الزناتى رغم ما كان بينهما من اتفاق على فك أسرهن، يصبح موقف البطل أبى زيد فى المواجهة الحوارية ضعيفا لمخالفته لوعده، ولهذا يلجأ الراوى للغة الخطاب الوعظى لتكسب البطل قوة فى مواجهته الحوارية رغم ضعف موقفه الحوارى؛ ومن ثم لا يجرؤ الزناتى على الاستمرار فى مواجهته الحوارية مع البطل (أبى زيد)، بل تنتهى المواجهة الحوارية بتسليم الزناتى بصحة خطاب البطل أبى زيد، وبالتالى يتركه يسير مع بنات الأشراف فى سلام. ويمكن أن نلحظ فى هذا المثال مدى وعى الراوى بعملية تبنى الخطاب الوعظى بشكل تام، حتى أنه يبدأ

بجعل هذا الخطاب يرد فى صورة خطاب مباشر يتم نقله عن البطل:

نادى سلامة

نادى سلامة

وكل الناس تعرفنى

أنا سلامة حامى كل أهاليها

(بنات الأشراف – الشريط الثالث – وجه ١)

لكن الراوى يسعى لتأكيد نسبة هذا الخطاب إليه، وذلك بأن يتم قطع الخطاب المباشر للبطل، الذى افتخر فيه ببطولته ومعرفة كل الناس له بوصفه حامى الجميع، بخطاب الراوى الذى يفتخر فيه أيضا بأنه الذى يستطيع أن يغنى هذا الخطاب الوعظى:

غنى بنظم الغنا والوعظ والحكمة

أبيات – أبيات وعظى وأنا اللى أعرف أغنيها

(بنات الأشراف – الشريط الثالث – وجه ١)

وبعد أن تتأكد الصلة بين البطل والراوى باشتراكهما فى خطاب وحيد الصوت وأحادى الوعى، يغنى الراوى هذا الخطاب الوعظى.

لو كنت فاهم بأن القبر مسكنا

ما كنت تهجر شريف تحبس أهاليها

لا دار يا صاح بعد الموت تسكنها

إلا التى أنت بالأعمال بانيها

من بنى بخير طاب مسكنه

ومن بناها بشر خاب بانيها

(بنات الأشراف – الشريط الثالث – وجه ١)

وهنا يدخل الجمهور بتعليق يوضح اشتراكه أيضا فى هذا الخطاب الوحيد الصوت والأحادى الوعى، فلا يمكن للجمهور أمام هذا الخطاب إلا أن يستحسن، مما يعنى علو كفة البطل أبى زيد فى مواجهته الحوارية أمام الزناتى:

الله الله عليك يا بو صلاح الله الله عليك

(بنات الأشراف – الشريط الثالث – وجه ١)

ويعنى هذا الاستحسان تشجيع الراوى على الاستمرار فى سرد هذا الخطاب حتى منتهاه، فما إن يقترب من نهايته حتى يؤكد سياق المواجهة الحوارية وقد رجحت كفة البطل أبى زيد بعد هذا الخطاب الطويل فيهدد الزناتى، ويأتى التهديد عقب الخطاب الوعظى.

إن لم أفز بالبنات وأطلع بهم بره

تحرم علىَّ الخيول أركب نواصيها

(بنات الأشراف – الشريط الثالث – وجه ١)

وعلى هذا النحو تكون لغة الخطاب الوعظى لغة معاونة بشكل مباشر وواضح، يدعم استمرار اللغة الواحدة والصوت الواحد والوعى الواحد، ويتأكد ذلك بإعلان نتيجة ذلك التوظيف للخطاب الوعظى فى صورة خطاب سردى للراوى.

ندم الزناتى على ما فعل وقال له مع السلامة

(بنات الأشراف – الشريط الثالث– وجه ١)

ولا غرابة أن يتم استحضار لغة خطاب العشق لتقوم بنفس الدور الذى لاحظناه مع لغة الخطاب الوعظى؛ فكلتاهما تتمتعان

بقدرة على جذب الجمهور من السياق السردى وشد انتباهه لهذه اللغة أو تلك فى حد ذاتها بما تحمله من وعى أحادى يقدم من خلال تشكيل بلاغى يلقى قبولا فى الأداء الشفاهى عامة. ففى المرة الوحيدة، على مدار ست وثلاثين ساعة من القص للراوى فتحى سليمان، التى يتاح لنا فيها أن نسمع صوتين يتصارعان حول صورة البطل، نجد أن لغة خطاب العشق تمثل الحل الناجز للراوى – الشاعر لفض الصراع فى مهده.

ففى قصة بنات الأشراف – كما سبق أن رأينا فى فصل صورة البطل – نجد أبا زيد يخبر خاله جبر القريشى مضطرا، ليدلل على صدق حديثه عن وصوله لبنات الأشراف بما رآه على صدر زوجته ورد من كتابة تفضح ما بينهما من غرام، مما يدفع جبر القريشى لأن يهين البطل إهانة بالغة بتجريده من بطولته وجعلها لهدف ذاتى محض، بل وشهوانى وهو الجرى وراء النسوان. ويمكن أن نلحظ أن التخلص من هذا الصوت قد تحقق تلقائيا، إذ يبدأ الراوى بذكر إهانة البطل على لسان جبر القريشى فى صورة خطاب مباشر يتحمل مسئوليته جبر فقط، والراوى برىء منه:

قال يا حسن بتشكره ليه يا بطل

ده قضى زمانه يجرى ورا النسوان

(بنات الأشراف – الشريط الثانى – وجه ٢)

لكن تعليقا عاديا للجمهور فور سماع هذا الصوت يثير تساؤلا حول إمكانية تفسيره :

(يا عينى عليك يا عينى عليك)

(بنات الأشراف – الشريط الثانى – وجه ٢)

إذ يمكن أن يكون التعليق مجرد تعليق ألقت به الصدفة عقب هذا الصوت دون أن يكون له خصوصية تجعلنا نفهمه على أنه تعليق يتضامن مع صوت جبر القريشى ضد الصوت المهيمن، وهو صوت السلطان حسن المدافع عن صورة البطل. لكن يبدو أن سماع هذا الصوت أثار ما هو أكثر من التعليق بما يصعب تفسيره بعامل الصدفة؛ إذ نجد الموسيقى عقب هذا التعليق تطول لدرجة تنسى النقطة التى وصل إليها السرد وهى إهانة البطل، وبعد الموسيقى يضطر الراوى للدخول فى مواجهة حوارية حقيقية مع أحد المستمعين تثير غضبه، للدرجة التى تستدعى دخول الموسيقى للتغطية على هذه المواجهة الحوارية، لكننا نستطيع أن نسمع صوت الراوى فقط فى تلك المواجهة. ولا نستطيع أن نعرف إذا ما كان الجمهور يود إعادة الاستماع لما سبق كما يحدث عادة عند استحسانه، خاصة أنه من المحتمل على الأقل وجود من يستحسن هذا الصوت من أنصار دياب فيشمتوا فى خصمه أبى زيد، أم كان يود أن يعلّق على سرد الراوى لإهانة البطل:

فتحى سليمان :إيه عايز إيه ؟

(الموسيقى تقوم بدور التغطية)

(بنات الأشراف – الشريط الثانى – وجه ٢)

وهنا يستحضر الراوى الشاعر لغة خطاب العشق لينهى تلك المواجهة؛ إذ ينتقل من الخطاب السردى إلى الغناء وهنا لا يكون غناء يسرد أو يعيد سرد أحداث، وإنما هو غناء للهروب من سرد

الأحداث التى وصل إليها السرد:

العين تقول للفؤاد ريحنى وأنا ريحك

ونتعب تميل أتعبك وأتعب أنا ريحك

....

يا من هواه أعزه وأذلنى

كيف السبيل إلى وصالك دلنى

وصلتنى حتى ملكت حشاشتى

....

الجمهور (يا عينى عليك)

(بنات الأشراف– الشريط الثانى – وجه ٢)

يتضح أن الشفاهية الثانوية ممثلة فى تسجيل فتحى سليمان لحفلاته قد كان له أثَرُ فى صورة اللغة؛ فعلاقة التوحد مع البطل حامل الوعى الجمعى يمكن أن نقول إنه من المنطقى قبولها فى إطار الشفاهية الأصلية؛ حيث الغياب التام للوعى الفردانى والحضور التام للوعى الجمعى مما يعنى على مستوى الصورة الفنية للغة الحضور التام للأسلوب الموحد والغياب التام لفكرة الحفاظ على اختلاف اللغات لعمل حوار بينها فى العمل الأدبى. لكن فى الشفاهية الثانوية (الكاسيت) نجد أن الوعى الكتابى الكامن خلفها على مستوى إنتاجها وبالتالى تلقيها، قد ساعد على إيجاد ذلك الوعى الفردانى أو الفئوى أو الطبقى ليناوش الوعى الجمعى، وبالتالى توظف الشفاهية الثانوية إمكانياتها التقنية والفنية لإدارة علاقة المناوشة تلك. فمرة يقوم المونتاج بحذف الصوت الذى يود أن يوقف

حركة السرد ليسجل رأيه فى صورة البطل الجمعى عند إهانته من جبر القريشى سواء كان رأيه بالسلب أو بالإيجاب، باعتبار أن هذا تشويشٌ يعوق حركة السرد المخطط لها سلفا من سليمان وفرقته الموسيقية. ومرة أخرى يقوم سليمان باحتواء الجمهور وذلك بأن ينتج له فنيا ويقدم له ما يجول بخاطره تجنبا لأن يعبر عنه الجمهور فى شكل تدخلات غير منظمة فيفسد على سليمان وفرقته مخططه السردى. فالراوى يعرف أن جمهوره قد ينقلب على بطله الجمعى وعلى الراوى نفسه الذى يحفز عواطفهم بوصفه لجمال الناعسة، بينما واقع حالهم على النقيض، فى الغالب، من تلك الأوصاف؛ ولذلك نجد الراوى يحتوى هذا التحفز بأن يحافظ على علاقة المناوشة بين الوعى الجمعى والوعى الفردانى أو الفئوى أو الطبقى دون تطور من خلال إنتاجه لخطاب مقارنة ساخرة بين حال البطل وحال الجمهور فتخفِّض السخرية من حالة التحفز للتعليق /التشويش. ويبدو أن الراوى أنتج هذا الخطاب الساخر من الفجوة بين الحالين باعتباره واحدا من الجمهور يمارس معهم كل جوانب حياتهم ويعانى بعضا من معاناتهم؛ ومن ثم نجده فى الخطاب ناطقا باسم الجمهور الذى يتولد فيه الوعى الفردانى أو الفئوى أو الطبقى وليس ناطقا باسم البطل حامل الوعى الجمعى.

وعلى هذا يمكن القول أن التصوير الفنى للغة فى السيرة الهلالية عند فتحى سليمان كان تجسيدا لنمط التأليف فى الشفاهية الثانوية؛ من خلال المحافظة على الأسلوب الموحد من تفكك لغاته والذى يهدد به تولد الوعى الفردانى أو الفئوى أو الطبقى. لكنه مجرد

تهديد من وجود وعى لا يتجاوز درجة المناوشة للوصول لدرجة المنازعة، والتى قد يستطيع فيها تفكيك لغات الأسلوب الموحد لعمل حوارية بينها.

ومن المؤكد أن خريطة العلاقات بين أنماط الوعى تختلف فى منظومة التأليف الكتابى، بما يعنى اختلافا فى التصوير الفنى للغة؛ إذ يقترن بالتأليف الكتابى نمط الوعى الفردانى أو الفئوى أو الطبقى ليصبح أى منهم فى حالة السيادة المضادة لسيادة قديمة لنمط الوعى الجمعى قرين الشفاهية. وتتوزع النصوص على درجات مختلفة من تلك العلاقات بين الشفاهية والكتابية – والتى أوضحناها فى المدخل النظرى – كل نص بحسب منحاه. ومنحى نص "مراعى القتل" مختلف فى هذا الصدد؛ بمعنى أنه يمثل علاقة استثناء؛ أى خارج تاريخ العلاقات بين الشفاهية والكتابية. ووجه اختلافه أنه يقدم وعيه الأيديولوجى التقدمى (الكتابى) بتمثل لغة الوعى الجمعى (الشفاهى) وتوظيفها فى إطار تصوير فنى للغات شديد الكتابية فى العمق. وأعنى بوصف الكتابية هنا، تحديدا، أن النص ينتمى للثقافة الكتابية التى تُعرِّف – حسب بيير بورديو – بالإحالة Reference "فهى تتمثل فى التفاعل الدائم للإحالات التى تحيل جميعا بشكل متبادل إلى بعضها البعض"(٧٣). والحقيقة أن الثقافة الشفاهية تعرف أيضا الإحالة، لكن الباحث يعتقد أنها إحالة باتجاه واحد؛ حيث لا يكون سوى علاقة التماثل /التنميط بين الأقوال /الإحالات، بينما الثقافة الكتابية ليست سوى عالم من الإحالات التى تتناقض وتتضافر فى آن. ومهمة الكاتب إدارة مسار الحوار بين تلك الإحالات

التى دعاها بوعى أو بدون وعى أحيانا للمشاركة فى ذلك الحوار، ليبدو النص متماسكا يسير فى اتجاه واحد، هو الاتجاه الذى يريده الكاتب، لكن فى كل الأحوال لا يستطيع الكاتب أن يسيطر على كل الإحالات التى تسير بالاتجاه المخالف، وإلا كان نصه أقرب لأن يكون نصا شفاهيا يمكن رد كل إحالاته إلى ثقافة شفاهية جمعية.

ولعل ما يدعم هذا التصور ما أكدته جوليا كريستفيا حول اعتبارها النص إنتاجية؛ إذ تتم عملية إعادة توزيع (صادمة وبناءة) للملفوظات المتكون منها، ومن ثم لا يعدو النص أن يكون "ترحال للنصوص وتداخل نصى، ففى فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى."(٧٤)

ومن هنا فإننا نعتقد أن ما يميز بين البنى الأدبية الخاصة بكل نص يكمن فى مدى قدرة كل نص على استيعاب الخطابات الداخلة فيه استيعابا تناصيا (٧٥) سواء كان ذلك عن طريق محاكاتها محاكاة ساخرة أو تهجين خطاب بخطاب آخر.

إن الرواية بوصفها نصا لا تقبل أن يدخل فيها أى خطاب إلا إذا جعلت منه خطابها. ويسرى هذا المبدأ على كل الخطابات سواء كانت خطابات شفوية أو مكتوبة؛ حيث "تمتص الرواية ازدواجية (حوارية) المشهد الكرنفالى. إلا أنها تخضع للواحدية (أى لأحادية الصوت)".(٧٦) وهى هنا أحادية مصطنعة صنعها الكاتب لتمثله أيديولوجيا.

ومن ثم فمن الممكن أن نقول إن وجود خطاب فتحى سليمان الشفاهى أو خطاب السيرة الهلالية المدونة فى نص "مراعى القتل"،

يحيل لنمط التأليف الشفاهى بخصائصه المختلفة عن نمط التأليف الكتابى لرواية "مراعى القتل"، لكنها خطابات منزوعة من سياقها الشفاهى ومُورست عليها عملية انزياح لتنتمى لسياق التأليف الكتابى للرواية حتى يمكن تحقيق أحادية الصوت فى نهاية الرواية.

فالملاحظ، بداية، أن إمبابى انتقى بعناية من خطاب فتحى سليمان الشفاهى مقاطع غنائية تتركز حول محورين دلاليين؛ هما ١- العشق ٢- الشكوى من الغربة، بينما استبعد أى مقاطع غنائية تدعم المحور الدلالى الرئيسى فى السيرة الهلالية وهو تمجيد بطولة البطل أبى زيد؛ مما يعنى أن ما تم استحضاره من خطاب سليمان سوف يتم التعامل معه فى الرواية بطريقة تختلف عن الطريقة التى سيتعامل بها الروائى مع المحور الدلالى المغيبة مقاطعه الغنائية.

وتتوزع المقاطع الغنائية الخاصة بالعشق على شخصيتين؛ هما عبد الله ونبيل، إلا أن لنبيل القسط الأكبر منها لدخوله فى قصة غرام فى الغربة مع سلمى ليقيم موازاة مع شخصية هلالية هى شخصية يونس عاشق عزيزة، لدرجة أن الخطاب الشفاهى لفتحى سليمان يتحول إلى رسالة (قصاصة غرامية) يكتبها نبيل لسلمى:

"...من زجاج نافذة سيارتها ألقى (نبيل) بقصاصة ورق ملون كتبها بخط ديوانى لطيف..

منين أجيب صبر يغوينى على بعدك، وأنا اللى هجرت المنام والأهل من بعدك، أسمع منادى ينادى فى ظلام الليل، يا للى ابتليت بالغرام اصبر على وعدك.. وأنا ذنبى إيه.. " (الرواية ص١٢٠)

يميز الروائى هذا النص بصريا بالمداد الأسود مثلما يفعل مع

كل النصوص المقتبسة من السيرة الهلالية، لكن يتم التصرف فيه بإضافة الجملة الأخيرة "وأنا ذنبى إيه" المحسوبة بصريا على سليمان بكتابتها بنفس المداد الأسود المكتوب به النص المقتبس، والمحسوبة أيضا على الراوى بالاستناد للعرف الكتابى الذى يقيمه الروائى مع قارئه حين يجعل علامة (××) علامة على وجود تصرف. وصعوبة تحديد مواضع التصرف فى النصوص المقتبسة التى يتم التصرف فيها بالنسبة لقارئ الرواية يجعلنا نقول إن توظيف النص الشفاهى لم يكن الغرض منه مجرد الاستعانة بنص غرامى كان لصياغته البلاغية ومعانيه تأثيرها على سلمى، وإنما يتجاوز ذلك ليلعب دورا فى السياق السردى[٧٧]. وتختلف طبيعة هذا الدور حسب وضع كل نص فى السياق السردى والغرض من توظيفه. لكن الملاحظ أن توظيف النصوص الغرامية مع شخصية نبيل لم يكن غرض التصرف فيها إلا المواءمة بين النص الشفاهى وتطور الأحداث فى قصة غرامه مع سلمى؛ مما يجعل من خطاب فتحى سليمان خطابا لراوٍ مختلف لغويا وجماليا عن لغة الراوى الرئيسى فى مراعى القتل، لكنه مدعم له، بل يمكن أن نقول إن خطاب سليمان فى محور العشق خاصة مع شخصية نبيل وظفه الروائى ليلعب دور "الجوقة"، التى تردد خلف الراوى خطابها الموجز والمكثف إجمالا لما سرده الراوى من أحداث، ومرة تسبق السرد لتضع من خلال ذلك الخطاب المميز الإطار العام لمسار السرد على مدى فصل أو أكثر.

ففى الفصل السادس عشر حوار طويل بين عبد الله والرفاق بعد هروبه من الحاج الفرجانى؛ إذ يلجأ إليهم ليدبروا له عملا معهم، لكنهم يخبرونه بأنهم سيرحلون لانتهاء العمل، ثم يختم الحوار بالسؤال عن نبيل إن كان سيرحل معهم أم سيبقى فى درنة، ويصمت الجميع ويصمت الراوى كذلك ليكون افتتاح الجزء الثانى من هذا الفصل هو الإجابة عن ذلك السؤال المعلق؛ إذ يجيب الراوى بغناء سليمان عن عشق عزيزة ليونس ووصف جمالها على نحو يجعل وصالها جنة لا يفارقها عاقل.

"أول كلامى من مديح المصطفى(...)يونس لا تبكى بكاك ضرنى(..) انظر صبية أصبحت فى حضرتك (..) يا بخت من كان ينفتح له بابها يقضى زمانه فى الصفا غرقان " (الرواية ص١٧١)

لم يكن خطاب سليمان هذا مجرد جمل سردية أتاحت للراوى أن ينتقل بها من حوار الرفاق إلى حوار نبيل وسلمى، ولم يكن كذلك مجرد خطاب غرامى يمتّع القارئ ببلاغته وما فيه من معانى الغزل الصريح، وإنما كان أيضا – مع نصوص أخرى – بمثابة اللوح الذى كتبت فيه قصة نبيل وسلمى وكأن مهمة السرد بعد ذلك ليست إلا مهمة الشارح لما جاء فى هذا اللوح مجملا من خلال سرد تفاصيل تلك العلاقة.

ويبدو أن علاقة الراوى بشخصية نبيل تسمح بأن يكون توظيف المقاطع الغنائية حول العشق – سواء تم التصرف فيها أو جاءت بدون تصرف من الروائى – مفيدا لكل من الراوى ونبيل؛ إذ تدعم تلك المقاطع الغنائية موقف نبيل العاشق، فتزداد المسافة بين صورة عبد الله /البطل المغتصَب فى الغربة، والذى لم يرث من موروثه الهلالى سوى الشكوى من الغربة والعجز عن أن يحقق أى معنى من

معانى البطولة غير بطولة الاستحواذ على حق الكلام /التذكر، وبين صورة نبيل /الشخصية الثانوية، والأكثر صمتا من بين الرفاق، الذى حقق النعيم فى الغربة بالمغامرة فورث من موروثه الهلالى جانب العشق الذى يستطيع به كفرد أن يحقق سعادته؛ وذلك ربما لأن ما يود الراوى أن يظهره من تلك المسافة بين الصورتين أن نبيل وإن كان قد عُوقب إلا أنه يسير فى اتجاه التيار العام لتلك اللحظة التاريخية التى تدور فيها الأحداث، بينما لا تجدى أحلام عبد الله ببطولة تتمثل النموذج الهلالى للبطولة لأنها أحلام فى غير سياقها التاريخى.

ومن ثم نلحظ أن توظيف خطاب سليمان الغنائى مع شخصية عبد الله إضافة إلى أنه قد تركز حول الشكوى من الغربة، وبالأحرى من الزمن فإنه قد تعامل معه الروائى بطريقة تناسب طبيعة العلاقة بين عبد الله والراوى؛ إذ الاستشهاد بهذه المقاطع بمثابة دعم لنقض البطل لبطولته من داخل موروثه الهلالى الذى يتمحور حول البطل/ النموذج "أبو زيد الهلالى"؛ ليسهل بعد ذلك نقض الراوى لبطولة عبد الله من خلال سرد تفاصيل إذلاله فى الغربة والكشف عن تناقضاته الداخلية. والغرض هنا هو الانتقال من مرحلة التصرف فى خطاب سليمان ليلائم الأحداث إلى محاكاة خطاب سليمان بحيث يكون الخطاب الناتج عن فعل المحاكاة هذا خطابا مفرغا من محتواه البطولى ومحملا برؤية الروائى. وهذا الانتقال – من التصرف فى الخطاب إلى محاكاة الخطاب – لا يتم بشكل تعاقبى يسهل على القارئ رصده، بمعنى أنه لا يأتى الخطاب الناتج عن المحاكاة بعد

مجموعة من التصرفات ليعلن خلاصة واضحة لفصل أو لجزء من الرواية فرغ الروائى من تقديم تفاصيله السردية، وإنما يختبئ هذا الخطاب الناتج عن المحاكاة غالبا بين النصوص التى تم التصرف فيها والتى لم يتم التصرف فيها، ويحافظ الروائى على جعله مشابها على المستوى البصرى لخطاب سليمان؛ إذ يكتبه بنفس المداد الأسود. ومشابها له كذلك فى ألفاظه وتراكيبه، لكنه ناقض بوضوح لمحور تمجيد البطولة فى خطاب سليمان. وكأن الروائى غيّب مقاطع سليمان الغنائية حول البطولة على مدار الرواية حتى يتولى هو مهمة صناعتها بما يحقق أحادية الصوت الكامنة فى منطق التأليف الكتابى حيث تصبح مهمة الكاتب تحويل تعددية الإحالات إلى صوت واحد؛ هو صوته.

وقد يلجأ الروائى إلى وضع مقطع غنائى يتغنى ببطولة أبى زيد فى سياق سردى مناقض تماما لمعنى البطولة إذ يكون البطل "عبد الله بن عبد الجليل" فى موقف إذلال، فتتولّد عن تلك الإحالة مفارقة Irony.

ففى الفصل التاسع عشر نجد حالة إذلال للعامل المصرى "أمين أبو اليزيد" الذى هاج عليه الحاج حميده سبا وضربا لمجرد سماعه يشكو من صعوبة العمل المكلّف به، بينما أمين فى وضع العبد الذى يسترضى سيده رغم كل ما جرى له، مما دفع بقية العمال والمهندسين من غير المصريين إلى أن يحمدوا الله "أنه لم يخلقهم مصريين" (الرواية ص٢١٠). فى هذا السياق السردى يستشهد الروائى بموقف أبى زيد البطولى حين أيقظه يحيى من نومه لينقذهم

من هجوم العبيد عليهم (مرعى – يحيى – يونس) –ويضيف الروائى إليهم – بتصرف فى النص – دياب ليلعب دور نموذج الشر المرافق لعبد الله (محمود) – بعد أن جرح العبيد (الحاج حميدة) سليل البطولة (مرعى)/ أمين العامل المصرى. لكن عبد الله مشغولٌ بالبحث عن عملٍ عند الحاج حميده ليلحق بسابقيه من العمال المصريين:

"وتبسمت الرياح يوم مولد النبى (...) مرعى مع دياب يتسامروا سوا، هجموا العبيد بسيوفهم (...) طعنوا مرعى فى فخذه طب ع الثرى (...) جذع الأمير يحيى أخوه مما جرى (...) اصحى يا خال ابوزيد وانظر ما جرى. ألا قتلونا العبيد فى حصونها (...)سحب الحسام يومها قوام وجرده، جرد يمانى يغلب البرق لونها، هجم ابوزيد ع الحـــرس يومها بلا مهل، يماثل إلى البحر؟ وفك عيونها (الرواية ص٢١١)

من الواضح هنا اختلاف غرض توظيف خطاب سليمان الغنائى مع عبد الله عن الغرض منه مع شخصية نبيل، رغم ممارسة التصرف مع كليهما، إلا أن الاختلاف يتجاوز التصرف فى المقطع الغنائى إلى وظيفة الإحالة فى السياق السردى؛ إذ غالبا ما تكون وظيفة الإحالة إلى الخطاب البطولى نقضه عن طريق وضعه فى سياق سردى مغاير لسياقه السردى المنتزع منه عند سليمان، فحين يخالف عبد الله مسار سرب المصريين العائدين ويقرر أن يقوم بفعل بطولى حقيقى فى غير سياقه التاريخى يتحول بالفعل إلى بطل ملحمى فى غير زمن الملحمة؛ إذ ينجح فى العودة والحصول على أمواله المسروقة منه بمساعدة صديقيه الليبيين مفتاح وجبران، إلا

أنه عند عودته نجده يدخل فى دوامات الذاكرة، فيبدو الفصل التاسع والثلاثون أشبه ما يكون بصور ترتسم على شبكية عين عبد الله لحظة الاحتضار، فيتذكر شهداء الحرب بقسوة فى الوصف، كأنه أفلت من أن يكون شهيدا فى الحرب ليكون شهيد الغربة، وفى هذا السياق السردى الذى نجد عبد الله فيه فى ذروة إذلاله وضعفه يحيل الروائى إلى خطاب بطولى هلالى يندرج ضمن خطاب عبد الله الجنائزى:

عند احتباق الأسنة .. نركب ظهور الضمر

بالسيف لابلغ مرادى .. لو يطول العمر (الرواية ص٣٩١)

ويدعم الروائى المفارقة بين السياق السردى وبين هذه الإحالة؛ بإجراء تصرف يجعل الإحالة نفسها تنطوى على تناقض ينقضها من الداخل؛ إذ يستبدل الفعل (لو ينتهى العمر) بـ (لو يطول العمر)، لتلائم الإحالة السياق السردى. والفعلان متناقضان فيتناقض معنى الإحالة فى صورتها الروائية؛ إذ لا بطولة حقيقية لمن ينوى أن يكون بطلا ويحمل السيف إذا ما نجا مما هو فيه من هلاكٍ؛ أى إذا ما طال عمره، وإنما البطولة الحقيقية لمن يمتلكها فى اللحظة الحاضرة ويصر على التمسك بها حتى الموت.

بهذه الطريقة كان للتصرف فى خطاب سليمان ولطبيعة العلاقة بينه وبين السياق السردى أثره الواضح على إبراز الانسجام بين الإحالات على تعددها واختلافها، لكن ثمة إحالات زائفة فى "مراعى القتل"، بمعنى أنه بعد أن تم الاتفاق الضمنى بين الروائى والقارئ على الشكل البصرى للإحالات ومصادرها، حتى اعتاد القارئ أن كل

مداد أسود إحالة إلى النص الهلالى عند سليمان، واعتاد كذلك على ألفاظه وتراكيبه، نجد الروائى يستثمر تلك الألفة التى أقامها بين القارئ والنص ليقدم محاكاة لذلك النمط من النصوص الشفاهية. ويختفى فى تلك المحاكاة صوت سليمان ليحل محله صوت عبد الله؛ حيث يستند لعذاباته فى الوطن وفى الغربة ليقيم نصه الخاص الذى يتفكك فيه الصوت السردى الجمعى حين يصل عبد الله للوعى الذى يمكّنه من إدراك استحالة تمثل البطل النموذج /أبى زيد فى ظل ظروفه الحياتية الفاقدة لإمكانات حصوله على حقوقه الآدمية فضلا عن التزيى بزى البطولة؛ إذ لا تتيح له لحظته التاريخية وظروفه المجتمعية إلا رثاء حاله وحال رفاقه فى الحرب والغربة:

"ألا يا محمد اليوم صرنا غلابة، عار ومذلة وغربة مرة وهوانا، كنا فى وطنا أولاد أصول أسيادا، (...).. فين الخيول يا أبو زيد، فين السيوف والرماح، فين الرايات والبيارق، شط القنال حاربت أنا.. حاربت حرب الديابا، كيف يا وطن أنذل ذل الكلابا.. فين الخيول يا أبو زيد فين الورق والدوايا، فين اللى عن ما جرى يحكوا ويكتبونا، إن اللصوص فى الوطن الآن يحكمونا، إيه المصير ...إيه المصير يا رفاق ما تقوللنا، خرج الغلابة جيوش عند العرب يشحتونا ... ظلمتنى يا وطن.. ليه يا وطن تظلمونا". (الرواية ص١٠١)

وبهذا يتجاوز عبد الله تفسيراته الجزئية لمعاناته، والتى كانت متمثلة فى جشع إخوته (عبد الرحيم – عبد الحميد – إبراهيم – نعمات)؛ ليصل من خلال تلك المحاكاة لخطاب سليمان الغنائى إلى جوهر وعى المثقف اليسارى صلاح عقل.

إن الإحالات حققت الوظائف المنوطة بها سواء كانت لعب دور "اللوح المكتوب" الذى يعيد الراوى شرحه بسرد تفاصيل الأحداث مما يعطى لسرده مصداقية أو كانت تلك الإحالات إحالات زائفة تزيح المصدر الأصلى للإحالات لتحتل مكانه وتكتسب ما كان له من مصداقية لترسخ رؤية مضادة للرؤية الكامنة خلف نصوص سليمان؛ ومن ثم نجد أن الروائى قد أحكم قبضته على الإحالات وحقق للنص ما يصبو إليه من انسجام قرين "أحادية الصوت"؛ ولذلك تختلف طريقة معالجته للإحالات فى الفصل الأخير وهو فصل رثاء الراوى للبطل؛ إذ نجده يتبع طريقتين؛ الأولى حين يغيب صوت سليمان ليحتل الراوى مكان صدارة الفصل التى كان القارئ قد اعتاد أن تكون لسليمان بالمداد الأسود فى كثير من الفصول، ويستغنى الراوى عن حيلة محاكاة ألفاظ وتراكيب سليمان ليرثى البطل عبد الله ويرثى معه ضمنا نموذجه البطولى "أبو زيد"، فيكون ذلك الرثاء فرصة مناسبة للكشف عن رؤيته لأسباب موت عبد الله /ممثل الثقافة الشعبية:

"انتباه.. انتباه

اطلقوا النفير ...اطلقوا لحن نوبة رجوع للسماء .... اضربوا فى الفضاء البكر طلقات دانات المدفعية، وانشدوا التحيه للشهيد، والقوا بجثته فى حفر مجهوله.. هيلوا عليه التراب، حيث لا يجب التذكر...

انتباه.. حان أوان توزيع الغنائم، وانتهاك جسد الوطن النبيل.. إلخ ". (الرواية ص٣٩٤)

أما الطريقة الثانية التى يتعامل بها الروائى مع الإحالة لنص

سليمان فى الفصل الأخير فتعتمد على تمزيق الإحالة بصريا لتجسد لحظة تغنى البطل بها لحظة احتضاره، فيكون التمزيق للإحالة على المستوى البصرى إمكانية تتيحها الكتابة للكاتب ليؤكد المفارقة التى تكمن فى استحضار المحتضر غريبا فى الصحراء لنص بطولى، وليؤكد ذلك انسجام النص /الرواية، فالبطل يموت موتا مؤكدا بعدم قدرته على أن ينطق نصه الهلالى الأثير نطقا سليما لا يطوله الموت /التمزق البصرى.

" """""ع ن د """""

.... ع ند ا حتبا

بب بباق الأسنة

ن ن ن ن ر ر ر كب ظه ور الضمر

بالسيف لأبلغ

مر ر ر ر ر ر ر ر ادى

لو لو لو لو يطول

لو و و و و و و و يطول العمر

احنا سمعنا مثل ناس

قبلنا قالوا ...الشاب

اللى يهيب اللقا

اللى يهيب الوغى

اللى يهيب

اللقت لل للل لل

القتال

يوصفوه بطولة العمر"

(الرواية ص-ص ٤٠٢-٤٠٣)

وعلى هذا يمكن القول أن إلكيفية التى حضرت بها نصوص فتحى سليمان الشفاهية فى نص "مراعى القتل" تكشف عن أنه كان حضورا غير كافٍ لتحقيق الحوارية Dialogism؛ لأنه بقى صوتا غير مكافئ فى قوة حضوره لصوت الراوى، فلم ينتج عن ذلك الحضور لخطاب الآخر (فتحى سليمان وعبد الله بن عبد الجليل) تعددية حقيقية فى الرؤى؛ وذلك لأنه لم تقم علاقات تفاعل بين خطاب الآخر (سليمان /عبد الله) وبين خطاب الأنا (الراوى)، وإنما كانت علاقة توظف فيها الأنا خطاب الآخر توظيفا يجسد العلاقة القائمة بينهما.

ومن المؤكد أنه ليس من الضرورى أن تكون كل أنوا ع الحكى ذات طبيعة حوارية بالمعنى الذى حدده باختين[٧٨]، فيأخذ كل صوت حقه فى الحضور المتكافئ مع بقية الأصوات، بحيث ينتج تعدد الأصوات تعدد رؤى ودلالات، لكن ما هو ضرورى حقا بالنسبة لأى نوع من أنوا ع الحكى هو توفر الحوار Dialogue بين الخطابات؛ لأن الخطابات بطبيعتها مختلفة، وهذا الاختلاف يفرض على الروائى أن يقيم بينها حوارا، أيا ما كان نصيبه من الحوارية، بل إن هذا الاختلاف "كامن فى الإنسان نفسه؛ لأنه تعددى بالضرورة ومتميز بهذه التعددية من الناحية الأنثروبولوجية، على أن هذا لم يحل دون قيام نزعة توحيدية، مقاومة للحوار ومضادة للتعدد، وهو ما أدى إلى استمرار نوع من الصرا ع بين الحوارية بتعدديتها والرغبة التوحيدية

أو الوحدوية فى الهيمنة لا على مستوى الرواية أو الأدب فحسب، وإنما على مستوى الثقافة إجمالا"[٧٩].

والحقيقة التى ينبغى التأكيد عليها هنا، هى تلك الفجوة بين الخطاب البطولى الهلالى، وبين واقع "عبدالله" الاجتماعى وثقافته الجمعية المتوارثة المضادين لفعل البطولة والداعمين لقيم السلبية واللامبالاة. ولعل وعى الروائى الحاد بتلك الفجوة كان بمثابة مبرر اجتماعى وثقافى يضفى على تلك الرغبة التوحيدية المهيمنة مشروعية ما؛ لاسيما إذا كانت غاية الروائى من إدارة ذلك الحوار بين الأصوات المتباينة هو فعل المساءلة، ليس من أجل المساءلة فى حد ذاتها، وإنما من أجل "تغيير" ذلك الوعى المضاد للبطولة، وتثويره.

ويبدو أن نص "مراعى القتل" قد حسم ذلك الصراع بين الحوارية والرغبة الوحدوية فى الهيمنة لصالح الأخيرة، ليس على مستوى كيفية تعامله مع نصوص سليمان فحسب، وإنما أيضا على مستوى تعامله مع خطاب عبد الله. فالحوارية بما تعنيه من فعل تناص Intertextuality لا تقتصر على كيفية التعامل مع النصوص الأخرى سواء كانت شفاهية أو مكتوبة وإنما تطول أيضا كيفية تقديم خطاب الآخر(البطل) فى شكل الحوار بين الشخصيات، بل فى شكل الحديث الذاتى Monologue أيضا. فما دام لا يوجد ملفوظ مجردا من التناص، فإن الحديث الذاتى نفسه يصبح حواريا؛ بمعنى أن له بعدا تناصيا[٨٠].

فالمفترض أن الروائى يسعى لأن يبدو محايدا لغويا تجاه التنوع الكلامى الذى يدير الحوار بين أطرافه، وأن الراوى Narrator يحمل

أفقا لغويا تتباين درجة قربه وبعده من لغة الروائى من رواية إلى أخرى، فضلا عن لغة المؤلف فى حياته اليومية أو فى كتابات أخرى غير الرواية. ومهما اقترب الأفق الروائى الذى يحمله الراوى من لغة الروائى فإن الروائى يحرص على ألا يفضى بكل مقاصده من خلاله، وإنما يوزع مقاصده على اللغات الأخرى.

وهذه العلاقة تعنى أن للروائى مصائر لغوية محتملة عبر الرواية وليس مصيرا لغويا واحدا محاصرا به؛ حيث يتمتع بالقدرة على التحرر من اللغة الواحدة والوحيدة، والقدرة على "تحويل مقاصده من نظام لغوى إلى آخر، ومزج "لغة الحقيقة" بلغة "الحياة اليومية"، وقول ما يريده بلغة الآخر، و قول ما يريده الآخر بلغته هو "المؤلف""[٨١]؛ ومن ثم فمن الطبيعى أن يكون كلام البطل يحتفظ لنفسه باستقلال ما عن لغة الراوى بحسب المسافة الفاصلة بين الأفق اللغوى والأيديولوجى للبطل عن الأفق اللغوى والأيديولوجى للراوى، وإن كان وجود هذه المسافة لا ينفى حقيقة أن كلام البطل ذاته يمكنه أن يعكس مقاصد المؤلف، فضلا عن أن كلام البطل "يؤثر فى كل الأحيان تقريبا (وعلى نحو قوى جدا بعض الأحيان) فى كلام المؤلف؛ إذ ينثر فيه كلمات غريبة (كلام البطل الغريب المستتر)."[٨٢] ومن المؤكد أن استقلال لغة البطل عن لغة الراوى لا يعنى عدم قيام أية علاقة بينهما، بل على العكس؛ إذ يتوسل الروائى بما للراوى من مشروعية تكفلها له وظيفته السردية لحكاية أقوال شخصيات الرواية بما فيهم البطل مما ينتج عنه قيام عدد من العلاقات بين الراوى والشخصيات تختلف طبيعة كل علاقة بحسب طبيعة الرعاية السردية

التى يقدمها الراوى لكلام الشخصية وأفكارها ومشاعرها. واستنادا لتلك المسافات السردية بين الراوى وكلام الشخصية وأفكارها ومشاعرها يحدد جينيت[٨٣] ثلاث حالات لخطاب الشخصية (الملفوظ والذهنى):

١- الخطاب المسرَّد أو المروى .... (محاكاة خطاب الشخصية شبه منعدمة).

٢- الخطاب المحوَّل بالأسلوب غير المباشر....(شبه محاكاة مع خطاب الشخصية).

٣- الخطاب المنقول .... (أكثر الأشكال محاكاة لخطاب الشخصية).

ونلحظ هنا أن فعل المحاكاة يتناسب طرديا مع حضور الآخر(الشخصية/ البطل)، فكلما اقتصرت الرعاية السردية التى يقوم بها الراوى على نقل خطاب البطل كلما كان لذلك الآخر /البطل حضورٌ، بينما يتناسب فعل الرعاية السردية طرديا مع حضور خطاب الأنا (الراوى/ الروائى). ومعنى هذا أن أية رواية تبغى التحرر من خطاب الآخر كلية فما على الروائى إلا أن يكثف من الرعاية السردية لخطاب ذلك الآخر بحيث تختفى ملامحه فى الخطاب المسرَّد الذى يتعامل مع خطاب الشخصية باعتباره حدثا مثل بقية الأحداث التى يرويها، لكن من المؤكد أن الرواية تخسر بذلك كثيرا من مصداقيتها لدى القارئ لأن ما يقال عن الشخصية ليس له من القدرة الإقناعية ما لملفوظ الشخصية نفسها بنفسها عن نفسها فى حوار. وحتى تتجنب الرواية تلك الخسارة كان عليها أن تحل معضلة

ضرورة حضور خطاب الآخر وضرورة هيمنة خطاب الأنا/ الكاتب وتحقق الرغبة الوحدوية الدالة على انسجام النص فى آن. ومن ثم كان الأسلوب غير المباشر الحر Free Indirect Speech من الإمكانات الكتابية التى تتيح تجاوز تلك المعضلة. وذلك بما يحققه من "خلط بين خطاب الشخصية (المصرح به أو الداخلى) وخطاب السارد"[٨٤].

ومن المؤكد أن أية رواية يمكنها أن تشتمل على أشكال الخطاب الثلاثة، فتتوزع تلك الأشكال وفقا لرؤية الكاتب لطبيعة العلاقة بين السارد والشخصية. وهذا لا يمنع أن ينحاز الكاتب لشكلٍ من أشكال الخطاب تلك انحيازا تبرره رؤيته لطبيعة العلاقة بين خطاب السارد وخطاب الشخصية فيهيمن شكل ذلك الخطاب على روايته على بقية أشكال الخطاب. وقد رأينا فى الفصل السابق أن العلاقة بين الراوى والبطل فى "مراعى القتل" قد عرفت ثلاثة أشكال من العلاقات هى:

- تقديم البطل.
- تفكيك وعى البطل.
- أدلجة البطل.

ويبدو أن كل غرضٍ من تلك الأغراض الثلاثة قد هيمن فيه شكل الخطاب المناسب لتحقيقه، دون نفى لتواجد الأشكال الأخرى. مع التأكيد على أن توزيع تلك الأشكال على الرواية ليس توزيعا تعاقبيا، وإنما هو تشابكٌ يمسك الكاتب بخيوطه، مما يتيح الفرصة لأن ينسج بشكل خطاب واحد عدة صفحات وربما فصول، ويتيح الفرصة كذلك

لأن ينسج بالأشكال الثلاثة صفحة واحدة.

ولا شك أن مما زاد من تشابك تلك الخطابات نهج الروائى اللغوى، فالسعى لمطابقة المكتوب للمنطوق يؤثر بشكلٍ واضح على المسافة بين خطاب الراوى وخطاب البطل، إذ يفقد القارئ فى كثير من الأحيان القرينة اللغوية فى التمييز بينهما فلا يبقى أمامه إلا الاعتماد على القرائن الدلالية. فتسهل مهمة الراوى فى خلط خطابه بخطاب البطل من خلال ما يقدمه له من رعاية سردية. فمطابقة خطاب الراوى /المكتوب لخطاب البطل/ المنطوق جعلت منذ البداية العلاقة الأساسية بينهما هى علاقة التماهى، بينما تصبح علاقة الاختلاف بينهما علاقة ثانوية.

إن علاقة التماهى تلك هى تحديدا علاقة تماهٍ معكوس؛ بمعنى أن المألوف فى الرواية العربية أن يغمر خطاب الراوى /المكتوب خطاب البطل /المنطوق فيفقد خطاب البطل المنطوق قدرا من شفاهيته بوجوده فى محيط كتابى، أما نص "مراعى القتل" فقد اختار مخالفة ذلك المسار المألوف بأن جعل خطاب البطل /المنطوق هو الذى يغمر خطاب الراوى /المكتوب على اعتبار أن البطل فرض لغته على الراوى.

ونعتقد أن هذا الخيار هو حقا تعاضد بين الكاتب والبطل، لكنه تعاضدٌ مغرضٌ فى آن؛ إذ يقارب الكاتب بهذا الخيار الأسلوب غير المباشر الحر؛ حيث "يذوب صوتاهما، عندئذ، الواحد فى الآخر، وتنشأ جمل دورية كبرى وطويلة، تنهض من حكاية الكاتب، وفى الوقت نفسه، من الخطاب الداخلى للبطل (وحتى من خطابه الخارجى

أيضا) تولّد عن ذلك ظاهرة ليس بإمكاننا، عمليا، تمييزها عن الخطاب غير المباشر الحر إذ لا ينقصها سوى التداخل (....) بين الخطاب السردى والخطاب المروى، وبالتالى تنقصه القرائن النحوية والتركيبية، التى تخلق هذا التداخل، الذى يميز الخطاب غير المباشر الحر عن السياق السردى المحيط به. " [٨٥]

وفى إطار علاقة التماهى بين خطاب الراوى وخطاب البطل لا يمثل البطل بالنسبة للراوى "هو" ذا الوعى المغاير له، ولا "الأنا" لكونهما فى الأصل وعيين مختلفين، ولكن يمثل عبد الله بالنسبة للراوى فى إطار هذه العلاقة "الأنا الغيرية"[٨٦]، التى تساوى "أنت"، والتى من المفترض أن لها ما لـ"الأنا" من حقوق الاستقلال والحرية الداخلية، لكنها تفقد فى "مراعى القتل" غيريتها بإسباغ الكاتب جوا من الغنائية[٨٧] على خطاب البطل يفقده تدريجيا وعيه المغاير، وذلك لما يقوم به الراوى من التفاف Going Behind[٨٨] حول عقل وقلب البطل للإفصاح عما يدور فيهما.

ويبدو أن الحيل السردية لتحقيق علاقة التماهى فى "مراعى القتل" على تنوعها، وإن كانت تحقق فى بعض السياقات السردية تعاطف القراء مع البطل، وذلك بمنحه الحق فى تذكر قصته، على اعتبار أن تعاطف القراء مع البطل يتناسب طرديا مع منح البطل الحق فى تذكر قصته، [٨٩] إلا أنها فى سياقات أخرى تفضح تناقضات البطل بشكل يعبّد مسار الرواية لقبول خطاب مؤسلب، يبدو أنه ناتج عن مقايضة تمت ضمنيا بين الراوى والبطل فتنازل الراوى أمام البطل عن خطابه، بقدر ما تنازل البطل عن استقلاله فى

الرؤية أمام الراوى/ الكاتب.

فمع انتهاء الفصل الأول تتحول العلاقة بين الراوى والبطل من علاقة اختلاف وتمايز بين الخطابات – حيث كان الراوى ينقل خطاب البطل فى صورة خطاب مباشر من خلال نقله للحوار بين الرفاق – إلى بدايات علاقة التماهى حيث يسرد الراوى أفعال البطل، بينما البطل فى حال تذكرها دون أن يلفظ بها فينفتح مجال السرد على ظلم البطل من أهله التى تحقق للبطل رصيدا من التعاطف عند القارئ، خاصة أن الراوى يعطى الكلمة مباشرة للبطل ليروى من ذاكرته خطابا مباشرا متحررا من رعايته السردية، فلا يغدو فى حقيقة الأمر مونولوجا داخليا بقدر ما نعتبره خطابا مباشرا يتيح للبطل أن يتحول لدور الراوية، فيراوح ما بين الرواية بضمير الأنا وضمير "أنت"، ويستمر على مدار الفصول الثانى والثالث والرابع، فيبدو دور الراوى هنا تجاه خطاب البطل ليس أكثر من دور المحرّض على التذكر من خلال جمل ثابتة متكررة يخرج منها خطاب البطل مباشرة.

"الزمن قطر غشيم لا يرجع للوراء.. تتساقط الأيام كما ورق الخريف، لما حصلت ع التعويض من الجيش عملت معجنة من الطين وبنيت مندرة على راس الغيط.. إلخ" (الرواية ص١٦).

"الزمن قطر غشيم لا يرجع للوراء.. الأمس مثل اليوم.. والذكريات لهب تحت الرماد.. أول ما وعيت على الحياة زواج أبى لغير أمى. إلخ" (الرواية ص١٦)

"الزمن قطر غشيم لا يرجع للوراء، و الذكريات لهب تحت

الرماد، لما عتر علىّ خالى أبو خطاب متصلب الأطراف، نايم فى عز البرد... إلخ" (الرواية ص ١٧)

"الذكريات لهب تحت الرماد، تبقى الأسئلة بلا جواب.. يا ستى نكرنى أبى والأهل عادونى، لا فى مرة دعونى، ولا بكاس المحبة يوم ودعونى " (الرواية ص١٧)

غير أن الراوى قد يتجاوز هنا ذلك الدور التحريضى على التذكر حين تتسرب نبرته إلى ذكريات البطل فتضعها فى إطار فلسفى أو تحيطها بقدر أعلى من الغنائية على اعتبار أن ذلك يزيد من تعاطف القارئ مع البطل:

"الزمن قطر غشيم لا يرجع للوراء، والذكريات لهب تحت الرماد، جذور عميقة من الأسى وبحور من الشجن، وأشرعة تدفعها رياح الوسن عبر الزمن تبقى الأسئلة... يبقى ذهول العقل قدام السؤال.. إلخ " (الرواية ص١٨)

"الذكريات لهب تحت الرماد.. بحره عمقها الزمن.. يا ذهول العقل قدام السؤال... القفز فوق أسطح الدور لأجل سرقة كوز الدره... "(الرواية ٢٣)

لكن الغريب أن الراوى الذى أعطى الكلمة للبطل ليكشف للقارئ عن دوافع غربته إلى ليبيا نجده بلا مبرر ينُطق البطل بغير لغته التى تعرّف عليها القارئ فى تلك الفصول الثلاثة، وذلك حين يعلن البطل قرار الرحيل استجابة لعرض محمود عليه السفر معهم

"والآن لم يبق أمامى إلا الرحيل معك" (الرواية ص٣٠)

وعلى كل حال، فإنه بإعلان البطل قرار رحيله تعود علاقة التمايز

والاختلاف بين خطاب الراوى وخطاب البطل فى الفصل الخامس، وفيه نعود للبطل ورفاقه ومعاناتهم من عمليات النصب ومن أولاد على لدخولهم غير القانونى إلى ليبيا، وفيه يستعين الراوى بأكثر أشكال الخطاب محاكاة لخطاب البطل وهو الخطاب المنقول من خلال الحوار ليتم الكشف من خلال تلك التقنية عن سذاجة البطل حيث يصبح بخطابه مثار سخرية رفاقه.

– آنى سلك يا ابن المفحور..

– سلك الحدود يا روح أمك... (الرواية ص٣٤)

لكن قد يساهم الراوى فى السخرية من سذاجة البطل برصده لطريقة أداء عبد الله لجملته الحوارية التى يدافع بها عن نفسه

قاطعه محمود ساخرا: هو حد عارف اسمك ايه يا ولد !!

أجابه عبد الله بحماسة : ايوه علشان يطابق البطاقة الشخصية.. (الرواية ص٣٦)

ولحرص الراوى فى هذا الفصل على استقلال خطاب البطل عن خطابه، ولحرصه فى نفس الوقت أن يرصد حالته النفسية فى ظل ما يعانيه من إذلال ومهانة ومصير محفوف بالموت نجده يتحايل على ذلك بأن يحاصر البطل بشخصيات تحوّل جمل البطل التى تجسد حالته النفسية والتى لم ينطق بها بغرض الدخول فى حوار، إلى جمل حوارية :

"حدث المبروك دون وعى : الله يجحمك ويجحم ابوك واللى خلفوك مطرح ما راحوا، ايه اللى خلاك تجيبنا هنا ما كنا فى بيوتنا مستورين

ابتسم المبروك ولم يعره اهتماما. همس محمود :

–باه روح يابوى.... روح... السلوم وراك.... قاعد ليه." (الرواية ص٣٨)

وكذلك فى:

"ست سنين فى الحرب... لميت فى أشلاء الصحاب ما اهتز لى طرف ولا ارتعش م الخوف جفن كما اليوم... الوليه قتلت ابنها... دا يوم اسود من الحبر... دا غم... ايه اللى شرّد فينا زى الكلاب الضاله، منك لله يا عبد الرحيم يا خوى، منك لله يا بوى... آه يا ابن عبد الجليل... الواد ميت من زمن واحنا بنجرى بيه مش حاسين بشىء، طيب ليه؟؟

شعر بضغطة على ساعده.. كانت تجذبه.. أصابته دهشه وهو يسمعها تواسيه: معلهش نصيبه. كل واحد فينا بياخد نصيبه.. " (الرواية ص٤٢)

ويبدو أن مع الفصل السادس يكون الراوى قد حقق للبطل ما يريده من تعاطف القراء سواء عن طريق السماح له بحكى معاناته من الأهل بخطابه المباشر من الذاكرة أو عن طريق محاكاة خطابه محاكاة شبه تامة لنقل معاناته فى السفر، ولا ينقص من ذلك التعاطف ما تم الكشف عنه من سذاجته، بل ربما يزيد منه على اعتبار أنها نوعٌ من طيبة القلب. ويزداد التعاطف فى الفصل السادس مع البطل حين يتم الكشف عن بطولته فى فترة الجيش وما خاضه من حروب، والتى يتولى الراوى الكشف عنها بخطابه السردى مدعما إياه فى إطار علاقة التمايز والاختلاف بين الخطابين

بمحاكاته لخطاب البطل بنقله لحواراته مع قادته فى الجيش ورفاقه.

ولكن فى نفس الفصل يتم تعرية البطل بالكشف عن أنه مغتصبٌ لإحدى المهجرات من السويس "أنصاف". وهنا يختفى خطاب البطل تماما ليسيطر خطاب الراوى السردى متجاوزا حاجزين بينه وبين البطل للوصول لمنطقة من المفترض أن ينقل منها خطاب البطل، وهذان الحاجزان هما؛ الأول، إطار ذاكرة البطل (عن الجيش) والذى دخله الراوى منذ بداية الفصل السادس دون ما يفيد أن البطل فى حال تذكر، والثانى، حلم البطل داخل إطار تذكره، والذى دخله الراوى أيضا فى الفقرة الثالثة من نفس الفصل. ولأهمية تلك الحادثة فى الرواية نعتقد أنه كان ينبغى التحايل فنيا على تلك الحواجز بحيث لا يستبعد خطاب البطل على هذا النحو :

"منذ الصباح اصطفت سرايا الدفاع الجوى (...) ولم يلبث أن راح فى نوم عميق (...) كمن عبد الله للمرأة الصغيرة.. لم يعد قادرا على الشبق الذى التهبت به عروقه... دفعها إلى الخلف وهى تقاومه... " (الرواية ص-ص٤٨-٥٧)

وتتزايد سيطرة خطاب الراوى على خطاب البطل فى المواقف المشابهة، التى تدعم غرض الكشف عن تناقضات البطل وتعريته من البطولة فنجده مغتصبا من نورية ومستعبدا خطابه من الراوى، ربما لعجزه عن النطق فى هذا الموقف :

"فى منتصف الليل حلم بأن وحشا هائلا يجثم بثقله فوقه... كان هناك بالفعل شئ ضخم يجثم فوقه... رآها متكومة أمامه كما ولدتها أمها... تقدم نحوها مسلوب الإرادة.. كان مذعورا.. بصقت فى

وجهه وقامت وكل ما فيها يشتعل حقدا.... " (الرواية ص١٥٤)

لكن الراوى يتكئ على خطابه السارد لتلك الواقعة ليستغنى عن حاجته لإدخال البطل إلى مجال ذاكرته ليكشف عن تناقضاته بأى نمط من أنماط الخطاب، فتصبح ذاكرة البطل ملكا للراوى يروى منها تفاصيل واقعة اغتصاب عبد الله لأنصاف للمرة الثانية فى البحر بعد أن تكون قد فقدت قدرتها على المقاومة التى أبدتها فى المرة الأولى فتسلم له جسدها رضوخا لظروفها الأسرية التى يستغلها عبد الله. واستغناء الراوى عن إدخال البطل إلى مجال ذاكرته بشكل صريح هنا إنما ينم عن نشوء علاقة التماهى بين الخطابين؛ حيث يستبدل الراوى/ الكاتب نفسه بالبطل، فيقول عنه ما يمكن أن يقوله البطل لنفسه فى هذا الموقف، أو ما يلائم الوضع رابطا من خلال خطاب مباشر بلاغى[٩٠] بين القول الداخلى للبطل وبين الخطاب السردى، وذلك بطرح قول البطل الداخلى فى شكل عدد من التساؤلات، لكنها تحسب للراوى مثلما يمكن أن تحسب لعبد الله، وإن كانت ذات نغمة تحمل بصمة الراوى لما فيها من توجه لإقناع القارئ بتلك الأسئلة بأن هذا البطل، يكمن فيه ما يدعو الآخرين لاغتصابه معنويا وماديا، سواء فى داخل الوطن أو فى الغربة.

"خرج صباحا دون أن يلقى بالا لأحد.. أنصاف المهاجرة السويسية، والتى وعد أبناء عمومته وأصدقائه أن ينالها.. ألم تحاول نورية اغتصابه.. ألم تكن سوى جلاده.. لم يكن ما فعلته معه أقل مما فعله محمود الأسيوطى، يسرق لذته من الفتى المحموم وهو

يهذى.. أنصاف وزوجها التائه (...) وأخيرا استسلمت له فى عذاب وهى تهمس :

– كنت عارفه قبل ما اجى ان ده ح يجرى

استطردت وهى تتفجر فى بكاء وعويل حزين.. تفرق ايه عن جعبرى يا ابن عبد الجليل... " (الرواية ص–ص١٥٥–١٦٠)

وإذا كان الراوى قد أسس علاقة التماهى بين خطابه وخطاب البطل لغويا بمطابقة المكتوب للمنطوق، وسرديا بتخطيه للحواجز التى تبدأ من عندها استقلالية خطاب البطل الداخلى عن طريق حيل فنية غير مناسبة أحيانا، فإنه يستثمر علاقة التماهى تلك، بعد أن سقطت مقومات البطولة عن البطل وأصبح صوته ضعيفا لا يقوى إلا على الشكوى ورثاء حاله، يستثمرها فى التشابك مع صوت البطل، فيذوب صوت البطل فى صوت الراوى من خلال خطاب البطل الداخلى، الذى يقدمه الراوى فى شكل حوار مجهرى Micro Dia-logue[٩١] نسمع فيه جدلا بين وعى عبد الله بذاته باعتباره بطلا، نموذجه فى البطولة بطله الشعبى "أبى زيد"، وبين صوت الراوى.

فحين يحاول الحاج حميده اغتصاب الطفل المصرى "رضا" فيقاومه الطفل حتى يلقى حتفه أمام أعين الجميع يكشف الحوار المجهرى عن البطل فى موقف انكسارى لا يطوله وحده، بل يطول بطله الشعبى "أبى زيد"

"كان جثمان الصبى مسجى، جلس (عبد الله) طويلا صامتا وعلى قدر حزنه لم يجد أى رغبة فى الانتقام. كان عقله يعمل بسرعة مثبطا أى قدرة على الفعل، قبل أن أقتل الحاج حميده يجب أن

أستعيد منه نقودى أنا، ثم لماذا أمضى العمر مسجونا فى أمر لا ناقة لى فيها (هكذا) ولا جمل، يكفى نبيل، رضا صبى أهله مسئولين عن تشرده... لى ابن لم ير النور بعد، فى حاجة إلىّ، (...) ألا يا أبو زيد، أبو زيد مين يا بن الكلب (...) لما تشوف الساده بوس الأيادى لأن طبع النسور فى السما غير طبع سكان الجحور... غرغرى يا عين بالدموع " (الرواية ص–ص٣٠٦–٣٠٧)

فيبدو صوت الراوى هنا كأنه يذكّر البطل ساخرا ببطولته، التى تفرض عليه أن يثأر للطفل، وذلك من خلال أسئلة مفترضة غائبة بنصها، لكنها حاضرة فى إجابات البطل عنها على نحو انكسارى. فضلا عما نلاحظه من استبدال لغوى؛ حيث يستخدم البطل فى هذا الحوار كثيرا من التراكيب اللغوية الأقرب إلى لغة الراوى/ المكتوبة ليعلن بها انكساره (لى ابن لم ير النور بعد، فى حاجة إلىّ)، بينما الراوى حين يعلن عن صوته نجد التراكيب اللغوية أقرب إلى لغة البطل المفترضة/ المنطوقة (لما تشوف الساده بوس الأيادى لأن طبع النسور فى السما غير طبع سكان الجحور).

وتصل علاقة التماهى بين الراوى والبطل إلى ذروتها فى الفصلين الأخيرين، حين يهيمن خطاب البطل على الخطاب السردى للراوى؛ حيث يدخل البطل فى دوامات التذكر، فيتفق مع كل الأصوات، التى كان مخالفا لها حيث يأتيه وهو فى حالته الهستيرية شبح صلاح عقل :

"هاتفه شبحه (صلاح عقل) ... بس انت بتتنهب من الداخل أيضا.

... معاك حق... " (الرواية ص٣٧٦)

ويتفق كذلك مع صوت كمال :

"ياه.. دا انت عشت عيشة البهايم ما حصلت تموت بكرامتها. الآن أفهمك يا كمال يا ابن عمى.. الآن افهم عزلتك... الآن افهم قولتك.. الفلاحين نفايه هو كان للحرب غاية.. " (الرواية ص٤٠٦)

وأخيرا، فإنه يمكن القول أن التوحد مع البطل فى الثقافة الشفاهية يمثل أساسا ثقافيا لصورة اللغة عند فتحى سليمان؛ حيث كانت أقرب للأسلوب الواحد، بينما كان التوجه الفردانى الكامن فى الثقافة الكتابية يمثل الأساس الثقافى الذى يمكن أن يفسر التصوير الفنى للغة فى "مراعى القتل"؛ حيث تتحقق الأحادية عبر خدعة التعدد؛ ففى ظل الثقافة الشفاهية لا يمكن إنتاج "بطل" إلا على النحو الذى يضمن التوحد معه من قبل المتلقين، وهذا التوحد ناتج فى الأساس عن علاقة تماهٍ ثقافى بين الموروث الثقافى للمتلقين وبين صورة البطل بوصفه تجسيداً لهذا الموروث الثقافى الجمعى؛ ومن ثم تكمن المهمة الرئيسية للراوى فى ترسيخ علاقة المماهاة هذه بين الموروث الثقافى الجمعى وبين نموذجه البطولى من خلال تكريس الأسلوب الموحد بوصفه الخيار اللغوى الوحيد الذى يتيحه له الأداء الشفاهى، بينما الأمر جد مختلف فيما يتعلق بالرواية بوصفها نتاج الثقافة الكتابية، فالكاتب الروائى فرد متميز ثقافيا عن السواد الأعظم من حاملى الثقافة الجمعية بتبنيه لرؤية للعالم تختلف عن الرؤية التى تحملها الثقافة الجمعية للعالم، كما أن ليس من أهدافه تقديم بطل مجسد للرؤية الجمعية التى يرى من مهامه العمل على

تغييرها وإحلال رؤيته للعالم محلها؛ ومن ثم تكمن المعضلة الحقيقية أمام الكاتب الروائى فى تقليل الفجوة بينه وبين القراء (خاصة الذين ينتمون للرؤية الجمعية للعالم)، لينجح فيما نجح فيه الراوى الشفاهى من الوصول إلى علاقة التوحد بين المتلقين والبطل الجمعى، ونظرا لصعوبة مهمة الروائى مقارنة بمهمة الراوى الشفاهى؛ إذ يريد الوصول إلى توحد المتلقين مع رؤية للعالم مناهضة للرؤية الجمعية المتوارثة، ونظرا لأن الروائى لا يمكنه تحقيق هدفه هذا من خلال الأسلوب الموحد الذى نجح به الراوى الشفاهى فى تحقيق مهمته، فإن التحايل الفنى المتمثل فى اصطناع التعددية فى الرؤى والأصوات السردية المطروحة فى العالم الروائى، إنما هو بمثابة خيار وحيد مفروض عليه لتحقيق الهدف المتمثل فى الانتصار بشتى الوسائل لرؤيته الفردانية للعالم. وهذا ما عبّر عنه فتحى إمبابى نفسه فى حوار صحفى معه(٩٢) .

لكن لا شك أن "مراعى القتل" بوصفها تجربة روائية متميزة فى تعاملها مع اللغة تتجاوز كونها رواية تحايل كاتبها فنيًا لاصطناع التعددية فى الرؤى والأصوات السردية لتنتصر رؤيته للعالم.وذلك لسببين؛الأول أن رؤية الكاتب / الراوى للعالم هى رؤية للعالم تستمد قوامها من الأيديولوجية الاشتراكية، والتى تسعى- لا شك- للارتباط على نحو خاص بالرؤية الجمعية للعالم، لأنه ارتباطٌ بهدف التغييروالتثوير، والثانى أن الكاتب يطرح نهج "مطابقة المكتوب للمنطوق" سبيلا لهذا الارتباط بالرؤية الجمعية للعالم. ويجدر أن نناقش تلك المسألة المعقدة من خلال ما طرحه الكاتب فى ملحق

الرواية" نحو لغة عربية حديثة"؛حيث يقول:

"ولأسباب واسعة ومتعددة، ولأننا من حسن الحظ أمام نص حى، له طبيعته الخاصة، تعدد مستويات اللغة، تعدد اللهجات المحلية والعربية، فضلا عن المستويات الاجتماعية والثقافية، حيث جرى التعامل مع اللغة بوصفها جزءا من بنية الشخصية، برزت الفرصة الذهبية لاختبار مجموعة من الخبرات المكتسبة أثناء عمليات الكتابة ومشاكلها المتعددة، وذلك ضمن مجموعة من المبادئ والمفاهيم (...) التى يمكن على أساسها تحديد المدى الذى يؤكد صحة مجموعة من القواعد النحوية (...). وذلك عند الكتابة بالعامية، التى تمكّن ليس من تبسيط اللغة، فالتبسيط ليس موضوعه اللغة، ولكن الأمر يتعلق بعبور الفجوة الواسعة بين المنطوق والمكتوب، حيث التطابق بينهما الأصل فى الكتابة، الفجوة بين العربية الكلاسيكية التى تحدد شكل كتابتها الحالى منذ أكثر من مائتى وألف عام، وجرى وضع قواعدها النحوية(...) وبين اللغة الحية المستخدمة الآن"[٩٣] .

يطرح هذا النص أمرين نود مناقشتهما وهما:

– أن الأصل فى الكتابة أن تطابق المنطوق، وأن مسار التطور اللغوى باتجاه مطابقة المكتوب للمنطوق، ومن ثم فالهدف من تجربته اللغوية فى الرواية الدعوة لمطابقة المكتوب (اللغة العربية الكلاسيكية) للمنطوق (اللغة العربية المعاصرة الناتجة عن تفاعل العربية الكلاسيكية مع العامية).

– أن تحقيق تلك المطابقة هو الحل الأمثل لمشكلة الازدواج اللغوى[٩٤] (العامية واللغة الكلاسيكية).

نتصور أن مناقشة ما تطرحه تجربة "مراعى القتل" من قضايا ينبغى أن تنصب على جوهرها والمتمثل فى الفكرة الرئيسية التى تتولد عنها بقية الأفكار، وهى الاعتقاد بأن تطور اللغة الطبيعى باتجاه تطابق المكتوب للمنطوق، وأن أصل العلاقة بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة المطابقة. وهذا الاعتقاد ينفيه تاريخ تطور اللغات[٩٥]؛ إذ المؤكد أن العلاقة بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة هى علاقة المخالفة وليس المطابقة. "فمما لا شك فيه أن اللغة، ككائن حى، تتطور، بصورة دائمة، ولا تعرف الجمود فى وقت تبدو لنا الكتابة جامدة وثابتة؛ لذلك نلاحظ أن الشكل المحكى للغة يتطور أكثر مما يتطور الشكل المكتوب.."[٩٦]. ومن ثم فإن الدعوة لعلاقة "مطابقة" هى فى الحقيقة دعوة لاصطناع تلك العلاقة بما تنطوى عليه العمليات الاصطناعية من تعسف وانتقائية، ويظهر التعسف فى فكرة تثبيت شكل لغوى يتم انتقاؤه عند لحظة من لحظات تطوره لتكون هى السلطة اللغوية التى يتم الاحتكام إليها فى مستقبل عملية التطور له ولبقية الأشكال اللغوية المنطوقة فى حاضرها ومستقبلها، وهو نفس الأمر الذى حدث عند تثبيت أحد الأشكال اللغوية المنطوقة حتى القرن الثانى الهجرى (عصر الاحتجاج اللغوى) فاكتسب سلطة بتثبيته وتقعيده يشكو منها فى اللحظة الحاضرة بقية الأشكال اللغوية المنطوقة والتى لا تتوقف عن التطور. مع الفارق أن ما تم من تثبيت للغة العربية الكلاسيكية باعتبارها لغة الكتابة كان مدعوما بسلطة النص الدينى وداعما لسلطة الدولة الإسلامية المركزية، أما الدعوة لتثبيت الشكل اللغوى المنطوق للغة العربية الحديثة (فى مصر وربما فى القاهرة فقط) فهى

لا تدعم أية سلطة؛ ومن ثم لن تدعمها أية سلطة. إذ لا تعدو هذه الدعوة أن تكون دعوة خارجة على التاريخ السوسيولوجى للمجتمعات العربية.

ويبدو أن القول بافتقار هذه الدعوة للسلطة التى يمكن أن تدعمها لأنها دعوة لا تدعم أية سلطة يحتاج إلى مراجعة. وذلك من منطلق أنها على المدى البعيد تدعم "الشعب" من خلال نقل أشكال لغوية منطوقة بين فئاته إلى أن تكون لغة الكتابة، يجعلها تناهض السلطة التقليدية للغة الكتابة عن طريق تحدثها باسم"الشعب" على المستويين السياسى واللغوى. وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل حول هذه الدعوة لمطابقة المكتوب للمنطوق على اختلاف درجاتها بدءًا من دعوات الكتابة بالعامية وصولا إلى الدعوة إلى تقعيد اللغة العربية الحديثة المنطوقة، هل يمكن أن تكون محض نزعات شعبوية؟

يمكن القول إن أية لغة تنطوى على عدد من اللهجات، التى تشترك فيما بينها فى خصائص شكلية، هى التى تجعل منها بالذات لهجاتٍ متنوعة عن اللغة. لكن "من المؤكد أن تلك اللهجات تتميز بميزات خاصة بها تجعل كل واحدة منها مختلفة عن الأخرى. ويحكم هذه العلاقات بين اللغة ولهجاتها ثلاثة عوامل:

١- ظروف اللغة فى المجتمع (ويمكن أن يندرج ضمن هذا العامل موقف السلطة منها).

٢-عامل التطور الزمنى.

٣- عامل المكان"[٩٧].

أما الاختلاف بين اللغة فى شكليها المكتوب والمحكى فمرده إلى

اختلاف ظروف الاستعمال. وهذا الاختلاف أمرٌ طبيعىٌ تشترك فيه جميع اللغات وفقا لما يؤكده د. زكريا بقوله "أن اللغات عامة ولغات الحضارات العريقة خاصة تتحقق فى شكلين مختلفين: الشكل الذى يتكلمه الإنسان بصورة عفوية والشكل الذى يكتبه الإنسان والخاضع لقواعد موضوعة وثابتة"[٩٨]. لكن من المؤكد لديه أيضا أن اللغات تتفاوت فى درجة ذلك الاختلاف بين الشكلين (المكتوب والمحكى).

وقد وصلت درجة الاختلاف بينهما فى الثقافة العربية لدرجة كبيرة؛ نتيجة لتشابك ذلك الاختلاف مع عوامل الاختلاف الأول بين اللغة ولهجاتها. مما أوقع البعض فى وهم أن كتابة اللهجة هى الحل الأمثل لإقامة تواصل مع فئات المجتمع المختلفة رغم أن الأغلبية أميون. مع أن فض الاشتباك بين المبحثين (اللهجة والشفاهية) يمكن أن يوضح أن التعارض ليس بين اللهجة والكتابة، أو بين اللغة الفصيحة والشفاهية، وإنما هو فى الحقيقة شبكة من الاصطلاحات اللغوية نتيه فيها لو أفلت منا الخيط الأول فى تلك الشبكة؛ وهو الجذر الاجتماعى لتلك العلاقات المتشابكة بين الاصطلاحات اللغوية؛ إذ نجد فى المجتمعات العربية أمرين:

– أن الدولة تحتكر وسائل الاتصال الشفاهية التى تحدد – بالتراكم – الشكل اللغوى المناسب لعملية الاتصال سواء كان هذا الشكل هو اللغة الفصيحة أو اللهجة. ومن ثم يغدو تطور اللغات تطورا يتم التحكم فيه بالحفاظ على علاقات التجاور بين الأشكال اللغوية لتتسق مع علاقات التجاور – لا التفاعل – بين ممثلى كل شكل لغوى. فضلا عن امتلاك الدولة لمؤسسات تعليمية من المفترض

أنها تُدرِّس اللغة الفصيحة فى جميع مراحل التعليم الأساسية على الأقل، ومع ذلك لا تُقدِّم للمجتمع إنسانا يمتلك المقدرة على الكتابة بلغة سليمة، فضلا عن النطق بها.

– وفى نفس الوقت يفتقر الأميون فى المجتمع للمقومات الفعلية للتخلص من الأمية. فضلا عن عجز المجتمعات العربية عن تجفيف منابعها. الأمر الذى يزيد من المسافة بين الواقع اللغوى(العاميات) لهؤلاء الأميين، وهم الأغلبية، واللغة – المثال (اللغة العربية الفصيحة). مما يجعل السؤال مطروحا دائما: هل اتساع الفجوة المتزايد بين الواقع والمثال راجعٌ إلى عدم امتثال الواقع للمثال، أم أن المثال لا يتصف بالصفات التى تؤهله يوما لأن يكون واقعا؟

والباحث لا يملك فى حقيقة الأمر إجابة على تلك الإشكالية، لكنه يعتبر أن طرح فتحى إمبابى اللغوى إنما هو إحدى الإجابات المطروحة، التى يحق للباحث الاختلاف معها فى غايتها وهى ضروة "مطابقة المكتوب للمنطوق"، دون أن يسلبه حقه فى التعاطى مع تلك الإشكالية. بل يمكن للباحث أن يثمّن ذلك الطرح إذا ما استطاع أن يتجاوز مثالب النزعات الشعبوية.

فعلى خلفية الوضع المأزوم للشعوب فى المجتمعات العربية فى علاقاتها بالأنظمة الحاكمة، وعلى خلفية أزمة الهوية فى المجتمع المصرى بصفة خاصة منذ النصف الثانى من القرن العشرين، فإنه من الطبيعى أن يكون تمثل "الشعبى" فى المجال الأدبى مستندا لوعى سياسى سواء عند التقدميين أو عند أشكال اليمين الشعبوية بضرورة الزعم باحتكارهم للحق فى التحدث باسم الشعب لما يحققه

لهم هذا الزعم من تميز على منافسيهم، لكنهم– فى حقيقة الأمر– اعتادوا "أن يخفوا فى نفس الوقت – عن أنفسهم أولا وقبل كل شىء – القطيعة مع "الشعب" المتضمّنة فى وصولهم إلى دور المتحدث الرسمى باسمه."(٩٩)

وإذا ما تجاوزنا المصلحة الشخصية لمتمثلى "الشعب" و"الشعبى" فى المجال الأدبى إلى منطق التمثل فسوف نجده ينطوى على تناقض يسميه بيير بورديو "تناقض الخاضعين". فإذا كان الغرض من تمثل "اللغة الشعبية" – التى أعتقد أنها تضم أشكالا لغوية منطوقة متفاوتة منها؛ عامية الأميين، واللغة العربية الحديثة المنطوقة باعتبارها عامية المتعلمين.. إلخ – هو التمرد على السيطرة التى تجرى ممارستها من خلال استخدام لغة الكتابة /اللغة العربية الكلاسيكية، فإن المنهج المتبع فى تمرد متمثلى اللغة الشعبية لا يفضى إلا إلى تكريس وضع السيطرة؛ لأنهم عكسوا اتجاه تمردهم فبدلا من أن يكون التمرد من أجل اللغة الشعبية، جعلوه تمردا ضد اللغة المشروعة (لغة الكتابة /اللغة المسيطرة.. إلخ). ولا يخفى أن التمرد ضد اللغة المسيطرة (اللغة العربية الكلاسيكية /لغة الكتابة) ينطوى على إقرار ضمنى من متمثلى اللغة الشعبية بأن اللغة التى يدافعون عنها فى وضع الخاضع، الذى يستحيل تحديد ملامحه دون التأكيد على علاقته باللغة المسيطرة، كما ينطوى على إقرار ضمنى بأن اللغة المسيطرة (لغة الكتابة /اللغة العربية الكلاسيكية) ليست سوى "رفض للغة الخاضعة (الشعبية) التى تقيم الأولى (المسيطرة) معها علاقة هى علاقة الثقافة بالطبيعة"(١٠٠). فيتفق المتصارعون

(أنصار اللغة المسيطرة وأنصار اللغة الشعبية) على أن اللغة الشعبية هى لغة طبيعية، وربما مبتذلة، لكن يختلفون فى الموقف مما اتفقوا على أنه طبيعى ومبتذل أحيانا؛ إذ يرفضه أنصار اللغة المسيطرة، بينما يدافع عنه أنصار اللغة الشعبية بأشكالها المختلفة، من منطلق أن الطبيعية، وربما الابتذال، علامات هويتها، فيقعوا فى التناقض؛ إذ المقاومة ليست فى الحقيقة مقاومة، وإنما مقاومة استلابية أفضت إلى الإقرار بما يتم باسمه إخضاع اللغة الشعبية، "وبعبارة أخرى، إذا لم يكن لدىّ. لكى أقاوم، مورد آخر سوى ادعاء الحق فيما باسمه يتم إخضاعى، هل تكون هذه مقاومة؟"[١٠١]

أما إذا لجأ أنصار اللغة الخاضعة (اللغة الشعبية) إلى تحطيم ما يصنّفهم على أنهم "مبتذلون" وقاموا بالاستحواذ على (اللغة المشروعة/اللغة المسيطرة) فإن الطريق قد يكون مفتوحا أمامهم من التحرر من كونهم خاضعين؛ من ثم، يتحقق بالخضوع ما لم يتحقق بالمقاومة؛ إذ يستعيد منهج التمرد مساره الصحيح؛ وهو التمرد من أجل اللغة الشعبية وليس ضد اللغة المشروعة (اللغة العربية الكلاسيكية). وبهذا "قد تكون المقاومة استلابية وقد يكون الخضوع محرراً". هذا هو تناقض الخاضعين"[١٠٢].

ويعتبر الباحث أن محاولة د. خليل عساكر الرائدة لكتابة نصوص اللهجات العربية الحديثة بحروفٍ عربية نموذجا للتمرد "من أجل"،وهو تمردٌ فى الاتجاه الصحيح رغم وربما بسبب وعيه بأن الكتابة العربية بحالتها الراهنة قاصرة عن تصوير النطق، ووعيه فى نفس الوقت باستحالة التسجيل الكتابى فى أى لغة لنصوص

اللهجات، ومن ثم تأكيده على أن الحل الأمثل لتسجيل النطق هو "الدكتافون"[١٠٣] وليس الكتابة. وذلك التثمين للمحاولة لا يتغافل عما يمكن أن يؤخذ عليها من إخفاق فى تحقيق الهدف منها على النحو المطلوب نظرا لصعوبة المهمة. ولا يغفل الباحث اختلاف محاولة إمبابى عن محاولة عساكر؛ إذ غاية إمبابى تتجاوز الوصول لوسيلة تدوين للمنطوق إلى إعادة تقعيد اللغة كما تُنطق فى الواقع اللغوى. محاولة إمبابى لإعادة تقعيد اللغة على قاعدة احترام الواقع اللغوى للجماعة وليس استهجانه، وإن كانت فى نظر البعض بمثابة إقرار بالأمر الواقع يستحيل قبوله فى إطار اللغة العربية، التى انتهى حق التقعيد فيها بانتهاء عصر الاحتجاج، إلا أنها تكشف عن فشل "المثال اللغوى" عن التحقق فى الواقع اللغوى، وأن سبب هذا الفشل لا يرجع إلى فشل مؤسسات الدولة التعليمية والإعلامية فى مهمتها التعليمية على نحو يقرّب اللغة العربية السليمة من أقلام وأفواه المتعلمين فحسب، وإنما يرجع أيضا إلى جمودٍ أصاب الاجتهاد فى التقعيد اللغوى، بينما اللغة العربية تزداد تحدياتها.

الفصل الثالث

الزمـــــان

يسعى الباحث فى هذا الفصل إلى النظر فى تشكيل الزمان(١٠٤) فى السيرة الهلالية ورواية مراعى القتل من منظور الشفاهية والكتابية. والحقيقة أن دور عنصر الزمان فى بناء السرد الأدبى لم يعد بخافٍ على أى دارس أو قارئ، فالبنية الزمنية للعمل السردى "مجلى (حياة) النص وديمومة تأثيره فى مختلف الأوقات والأزمنة فى مختلف الأذواق والعقول والانتماءات"(١٠٥)، بل إننا نعتقد أنه إذا كان نجاح الروائى فى عمله، عند باختين، مرهونٌ بقدرته على إدارة "حوار اللغات" فى الرواية، فإن نجاح السارد، أيا كان النوع الأدبى الذى يشتغل عليه، مرهونٌ بقدرته على إدارة الزمن الحكائى. واللافت للنظر أنه إذا كان يمكن للراوئى التنازل عن دوره فى إدارة "حوار اللغات" من خلال السماح للغة المؤلف مثلا بالهيمنة ليصنع رواية

أحادية الصوت، فإنه يستحيل تخيّل ساردٍ استطاع أن يفلت من مهمته المقدّرة عليه بحكم كونه ساردا، ويقدم لنا سردا تسير الأحداث فيه وفق قانون الترتيب المنطقى للأحداث؛ إذ من المحتم على السارد أن ينحرف عن هذا الترتيب؛ لاستحالة أن يروى حدثين وقعا فى نفس الآن بنفس واحد؛ ولاستحالة أن نقبل خارج عمله السردى الأدبى وجود إحدى الشخصيات فى مكانين مختلفين. فالزمن الحكائى زمن فالت من زمام المنطق؛ لأنه بالأساس زمن على مسئولية السارد، ومسئولية السارد المكلف بها بحكم العقد الضمنى مع المتلقى تكمن فى تماسك المتخّيل، لا فى مطابقة ذلك المتخيل للمنطق.

ولا شك أن للزمن الحكائى منطقا، لكنه منطقٌ خاصٌ به، منطقٌ صنعه السارد على النحو الذى يحقق غاياته من القص. ونعتقد أن غاية الدرس السردى للزمن الحكائى تكمن فى محاولة الكشف عن تلك الغاية وذلك المنطق. ونعتقد أن إنجاز جيرار جينت فى دراسة البنية الزمنية يمكن أن يساعد الدارس فى التعرف على منطق وغاية الزمن الحكائى فى كل من السيرة الهلالية ورواية مراعى القتل، إذا ما استطاع تجاوز حدود التركيب المنهجى الذى وضعه جينت لدراسة البنية الزمنية إلى محاولة تفسير الاختلافات بين إمكانات التشكيل الزمنى من منظور الشفاهية والكتابية.

قدم جينت لدراسة العلاقة بين القصة (ما يمكن تخيله قبل اشتغال السارد) والحكاية (ناتج اشتغال السارد) ثلاث مقولات:

١- الترتيب: ويعنى بـ"مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية

فى الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها فى القصة"[١٠٦].

٢- المدة: وتعنى بـ"العلاقة بين مدة (هى مدة القصة، مقيسة بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور، والسنين)، وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات)[١٠٧].

٣-التواتر: والمقصود به دراسة استرداد نفس العناصر، سواء عن طريق التكرار؛ أى تكرار نفس العنصر الحكائى عدة مرات، أو عن طريق الاستعادة؛ أى القص الواحد لأحداث تكررت [١٠٨].

نعتقد أن منظور الشفاهية والكتابية يدفعنا، قبل توظيف هذه المقولات، إلى النظر بدايةً إلى أثر تغير الوعى بالزمن على المعالجات الأدبية للزمن. ومن ثم، يجد الباحث نفسه أمام سؤال الزمن بوصفه إحدى قضايا الوجود الإنسانى منذ لحظة إدراك الناس لوجودهم ووعيهم بذواتهم.وهو سؤالُ شغل الفلاسفة والعلماء مئات السنين ولم يُغلق باب الجدل حوله بعد. ولا يملك الباحثُ حيال هذا السؤال إلا أن يُقر بما يُقر به جلُّ الناس من شعورٍ بالزمان وجهلٍ بماهيته وجوهره فى آن. الأمر الذى يعنى أن الجهل بماهية الزمان لا ينفى تلك العلاقة الجوهرية بين الزمان ووعى الإنسان بذاته، من حيث هى علاقة طردية؛ إذ "يصبح البحث فى معرفة ذواتنا، هو فى ذات الوقت إثراءً لمعرفتنا بالزمن"[١٠٩] لكن تلك العلاقة بين الزمان ووعى الإنسان بذاته ليست علاقة مع الزمن الباطن فحسب، وهو الذى يتجلى فى آثاره التى تدل عليه، ويعرفه البعض بأنه زمن الخبرة اليومية. وإنما أيضا مع الزمان الفيزيقى أو الرياضى وهو القائم بذاته، والذى يمكن

قياسه بمؤشرات زمنية[١١٠].إذن، يضفى القول بالعلاقة الطردية بين معرفة ذواتنا ومعرفتنا بالزمن، وفى ضوء اختلاف مفهومى الزمان، مشروعية للبحث عن أثر الوعى بالزمن على المعالجات الأدبية له من منظور الشفاهية والكتابية.

إن المعالجة الأدبية للزمن تتسم بأنها كانت دائما "برجسونية"؛ حيث تعنى بتحليل الزمن على أنه معطى مباشر من معطيات الوجدان، وأن له دوره فى الحياة والأفعال الإنسانية[١١١]، وهذه الطبيعة الخاصة للزمن فى المعالجة الأدبية فضلا عن أنها خلقت نوعا من الصراع بين القياس الطبيعى للزمن وقياسها الذاتى له تتحدد درجته بالحالة النفسية للذات أو خبرتها فى الزمن؛ مما يعنى أن الأدب يتميز عن غيره من المجالات المعرفية بأن العلاقة بين الذات وزمانها هى علاقة تفاعلية وأن الخبرة الذاتية هى التى تحدد مسار هذه العلاقة التفاعلية إلى حدٍ بعيد. ومن ثم، فإن التغيرات التى تطرأ على الوعى الإنسانى بالزمن الطبيعى الخارجى، كان لها تأثيرها عبر العصور على المعالجات الأدبية للزمن، وبالتالى على صورة الذات الإنسانية المتشكلة والمشكّلة لزمنها. فمعالجة الأدب الأسطورى للزمن على سبيل المثال تستند لوعى بالزمن يسمح بأن تقع أحداث الأسطورة فى إطار زمنى غير منطقى، وفى المقابل نجد أن الوعى الإنسانى بالزمن فى العصر الحديث وما اتسم به من دقة، قد انعكس على المعالجة الأدبية للزمن فى الرواية على سبيل المثال؛ حيث لا تغدو علاقة السببية هى العلاقة الحاكمة للأحداث التى تتم فى العالم الخارجى فحسب، بل هى أيضا العلاقة الحاكمة للأحداث التى

تتم فى العالم الداخلى؛ "فالوقائع المتذكرة هى فى تعديل مستمر، يعاد تفسيرها وتعاش من جديد فى ضوء مقتضيات الحاضر ومخاوف الماضى وآمال المستقبل "[١١٢].

إن التغيرات التى طرأت على الوعى الإنسانى بالزمن وما ترتب على ذلك من اختلاف المعالجات الأدبية له، يمكن تفسيرها بعددٍ من الأسباب، ويأتى فى مقدمة هذه الأسباب ما لعلم النفس الحديث من أثر على الرواية بصفة خاصة، إذ لا يقتصر حجم هذا الأثر على مجموعة من الروائيين استعاروا من علم النفس "تيار الوعى"[١١٣] وإنما يصل إلى الحد الذى يجعل أونج يرجع ظهور"الشخصية المكتملة" فى الرواية إلى علم النفس التحليلى كعلامة فارقة للرواية عن القصص الشفاهى الذى لم يكن يعرف سوى الشخصيات "المسطحة". والفارق الجوهرى بين الشخصية المكتملة والشخصية المسطحة يكمن فى أن الوعى الإنسانى بالزمن الذى يقف وراء المعالجة الأدبية للشخصية المسطحة فى القصص الشفاهى ينظر إلى الزمن على أنه مجرد إطار للفعل الإنسانى، وبالتالى كانت الشخصية المسطحة مُرضيةً تماما لتوقعات المتلقى وعلى نحوٍ متصلٍ؛ حيث لا مجال لمفاجأة. وذلك على العكس تماما من الشخصية المكتملة التى يقف من ورائها وعىٌ إنسانىٌ بالزمن باعتباره أحد مكونات الفعل الإنسانى وليس مجرد وعاء له، وبالتالى يتمثل فى الشخصية المكتملة تقلبات الحياة من حولها، ولهذا فهى" تؤدى دورها بطرق غير متوقعة لأول وهلة، لكنها تكون فى النهاية راسخة حسب شروط الشخصية المعقدة والحافز المعقد الذى يحرك الشخصية المكتملة. ذلك أن تعقد

الحافز والنمو النفسى الداخلى مع مرور الوقت يجعلان الشخصية المكتملة كأنها شخص حقيقى".[١١٤]

وثانى هذه الأسباب التى يمكنها أن تفسر التغيرات التى طرأت على الوعى الإنسانى بالزمن وما ترتب على ذلك من اختلاف المعالجات الأدبية للزمن، هو ما للعوامل الاجتماعية والتكنولوجية من أثر على مكانة الزمن فى العالم الحديث، إذ كان من لوازم الثورات الاقتصادية والعلمية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، ثم ما أعقبها من ثورات صناعية وتكنولوجية فى القرنين التاسع عشر والعشرين، أن يضع الإنسان مفهوم "التقدم" نصب عينيه، وفى ظل هذا الوضع أصبح الزمن سلعة لا يتم شراؤها أو افتداؤها مثلما كان يفعل الإنسان حسب الفكرة الإغريقية بالتأمل فى القيم الأزلية، ولا حتى بتمنى الخلاص الأبدى مثلما كان يتمنى إنسان العصور الوسطى، وإنما أصبح على إنسان العالم الحديث أن يشترى أو يفتدى الزمن بالإنتاج والربح من خلال نشاطه المتواصل .[١١٥]

وقد كان من الطبيعى أن تثمر كل هذه الثورات الاجتماعية والعلمية والصناعية والتكنولوجية تغيرا فى التركيب الاجتماعى، فلم يعد كما كان على رسوخه واستقراره من قبلها، لكن الملفت للانتباه أن يكون هذا التغير فى التركيب الاجتماعى سببا فى قطع حبل الوصل الذى كان بين إنسان العصور الوسطى وماضيه، فلم يعد إنسان العالم الحديث يمتلك نفس النظرة لأن حاضره لا يشبه ماضيه، فحدث نوعٌ من الابتعاد الداخلى عن الماضى وهو ما يسميه ميرهوف بالكسوف السيكولوجى للماضى، موضحا ذلك بأن

التكنولوجيا استطاعت أن تجعل من عالمنا عالما"تتحاضر فيه أو تتآين كل الأحداث حقا. ما يحدث هنا الآن، يحدث الآن فى كل مكان"[١١٦].

إن أثر التكنولوجيا على الوعى الإنسانى يكمن تحديدا فى أنها استطاعت أن تحصره فى الزمن الذهنى والانفعالى للحاضر الآنى بعد قطع صلة الحاضر بالماضى والمستقبل.

ويبدو جليا أن هذه العوامل الاجتماعية والتكنولوجية قد كان لها تأثيرها على نمط الأسرة التقليدى فى المجتمع؛ إذ يحاول الفرد أن يقاوم السلطة الأبوية فى أسرته التقليدية ليحقق حريته الخاصة، وهو فى خلال ذلك يقطع حينا ويصل حينا حبل الزمن الواصل بينه وبين الأسرة، فى محاولة لاستعادة الذات بخلق إحساسٍ بالاستمرار مع شىء يبدو ضائعا إلى الأبد . [١١٧]

وثالث هذه الأسباب التى يمكنها أن تفسر المتغيرات التى طرأت على الوعى الإنسانى بالزمن وما ترتب على ذلك من اختلاف المعالجات الأدبية للزمن، هو أن هذا الوعى الإنسانى فى العالم الحديث بالزمن وبماهية الوجود الإنسانى "قد تم خلقه بوساطة الكتابة والطباعة"[١١٨]، ودور الكتابة والطباعة لا يقتصر على تخزين المعارف التى تشكل الوعى الإنسانى فى العالم الحديث سواء كان مجالها العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية، وإنما يتجاوز هذا إلى الحد الذى يمكن معه القول أن الكتابة والطباعة شكّلت معارف هذا الوعى الإنسانى الحديث بطرقٍ لا يمكن تصورها فى الثقافة الشفاهية [١١٩].

صفوة القول أن اختلاف المعالجات الأدبية للزمن يجد أبرز تجل له فى الاختلاف بين معالجة القصص الشفاهى للزمن ومعالجة الرواية له؛ إذ تنتمى المعالجتان لوعيين إنسانيين مختلفين بالزمن وماهية الوجود الإنسانى فيه .

وفى هذا الصدد يمكن القول إن أحد الفوارق الهامة التى يجب ملاحظتها بين الأنواع الأدبية الكبرى المكتملة مثل الملحمة والمأساة، وبين الرواية بوصفها نوعا أدبيا لم يكتمل بعد، هو أن الأنواع الأدبية المكتملة سبقت الكتابة والكتّاب فهى صوتية الاستقبال، بينما الرواية هى "النوع الوحيد الذى لم يسبق الكتابة والكتّاب، والنوع الوحيد الذى طابق عضويا الأشكال الجديدة للاستقبال اللاصوتى أى القراءة".[١٢٠]

مما يعنى ببساطة ضرورة الأخذ فى الاعتبار عند النظر فى كل من السيرة والرواية فى آن، أن " مجال العالم المتصوَر لم يكن هو هو حسبالأنواع والعصور لتطور الأدب. إنه منظم ومحدد بشكل مختلف فى المكان والزمان. وهذا المجال هو دائما متميز ."[١٢١]

ومن ثم،يمكن القول إن الأنواع الأدبية التى تباينت فى طرق استقبالها، كان لها الحق فى أن تتباين فى اختيار كل منها لزمنه المركزى وفقا للوعى الإنسانى بالزمن وقت نشأة وازدهار هذا النوع الأدبى أو ذاك. وعلى هذا فإن السيرة الشعبية، بوصفها نوعا أدبيا يتسم بسمات الملحمة، تتميز فى أدائها الحى بتطابق زمن راويها ومتلقيها، وباشتراكهما فى مستوى واحدٍ من القيم، لكنهما ينفصلان معا عن زمن البطل وقيمه بسبب تلك "المسافة الملحمية" التى تمنع

الراوى والمتلقى من الترقى لعالم البطل، وتمنع كذلك النزول بالبطل من عالمه ليعاصر الراوى والمتلقى فى زمنهما أو ليشاركهما فى قيمهما. وسقوط هذه"المسافة الملحمية" يعنى أن هناك"انقلابا جذريا :أى إنه يحدد الانتقال من العالم الملحمى إلى العالم الروائى" [١٢٢].
ولا يحدث هذا الانقلاب الجذرى إلا عندما يحدث التحول فى الوعى الإنسانى بالزمن، لكن الطريقة التى يقدم بها باختين هذا التحول الجذرى هى فى حقيقة الأمر رؤية تتسم بقدرٍ من التعسف برصدها لهذا الانقلاب على أنه جذرى وبالتالى هو فجائى وتام وكونى، ومن ثم يغفل، نظرا لكونه يتحدث عن الوضع فى أوربا التى لا يعرف سواها، إمكانية تجاور أنواع من الوعى بالزمن تتباين عبر الثقافات الإنسانية أنصبتها من هذا الانقلاب. وربما ما دفع باختين لهذا، أنه يضع نصب عينيه التفرقة بين الملحمة والرواية على أساس النموذج الزمنى لكل منهما، فوجد ضالته فى أن النموذج الزمنى فى الملحمة هو الماضى المطلق، وأن حركة هذا الزمن هى حركة دائرية مغلقة ولا صلة لهذا النموذج الزمنى بالزمن الحاضر فى عدم انتهائه، بينما تقف الرواية على الطرف النقيض على أساس أن نموذجها الزمنى هو الحاضر غير المنجز المفتوح على المستقبل[١٢٣].

لكن من المؤكد أن تغيير زاوية النظر التى حكمت نظرة باختين يمكن أن يكشف عن أن العلاقة بين الأنواع الأدبية صوتية الاستقبال والأنواع الأدبية لا صوتية الاستقبال من ناحية، وبين المعالجة الأدبية للزمن من ناحية ثانية، هى علاقة تتسم بتنوع لا تسمح القسمة الحادة للزمن إلى ثنائية النموذجين الزمنيين بالالتفات إليه؛ ذلك أن

وضع منظور "الشفاهية والكتابية" فى الاعتبار يمكن أن يضيف بُعدا جديدا فى العلاقة بين المعالجة الأدبية للزمن والأنواع الأدبية خلاف بُعد النموذج الزمنى، وأعنى بهذا البعد "اختلاف الغاية" بين الأنواع الأدبية صوتية الاستقبال "الشفاهية" والأنواع الأدبية لا صوتية الاستقبال "الكتابية" من الزمن فى لحظة الإبداع، فالرواية وإن كان نموذجها الزمنى هو الحاضر غير المنجز، فإن غايتها من الزمن لحظة إبداعها بوصفها نوعا أدبيا لا صوتى "كتابيا" هى التحرر من إساره لتغدو نصا صالحا لكل زمانٍ؛ نظرا لعدم تطابق زمن المؤلف مع زمن القارئ بالضرورة.

أما الأنواع الأدبية صوتية الاستقبال- "الشفاهية" فإنها بطبيعة الحال غير قاصرة على الملحمة، إذ تشمل كل نوعٍ أدبى يتم أداؤه بالصوت، فإن كان النموذج الزمنى للملحمة هو الماضى المطلق وحركته دائرية مغلقة لا صلة لها بالحاضر فإن غاية الملحمة وغاية كل نوع أدبى صوتى الاستقبال هى الوقوع فى أسر الزمان عن طيب خاطر(١٢٤). فالأداء يتلون بزمنه. إذ تؤثر العلاقة التى تقوم بين المؤدى والجمهور إلى حدٍ بعيدٍ على طول أو قصر ما يؤديه من قص أو إنشاد أو غناء، كما يؤثر عليه أيضا طبيعة العلاقة بين لحظة الأداء بالزمن الاجتماعى التاريخى للجماعة والذى يمثل مجموع مراحل التسلسل الزمنى للجماعة التى يُقدم إليها هذا الأداء . ووفق هاتين العلاقتين نكون أمام أربعة مواقف أدائية لكلٍ منها زمنه الخاص، والذى يسم بميسمه أنواعا أدبية صوتية الاستقبال قد تختلف فى نموذجها الزمنى، لكنها من المؤكد تتأثر بزمن الأداء للدرجة التى

يمكن معها القول أن هذا التأثر تتجلى آثارهعلى النموذج الزمنى الخاص بكل منها وعلى القيم الخاصة التى ينطوى عليها لما يسمح به زمن الأداء من إمكانات تغير مستمرة مع كل أداء.

وهــذه الأزمنة الأربعة التى تتوزع عليها المواقف الأدائية هى(١٢٥):

١- زمن "اتفاقى " ويندرج تحت هذا النوع من الزمن كل أشكال الأداء التى تم الاتفاق الضمنى بين الجماعة على أن تؤدى بشكل دورى فى أزمنة معينة، سواء كان الأداء مرتبطا بالحياة الخاصة أو بالحياة العامة، ومن هذه الأداءات ما هو مرتبط بالطقوس و الموالد، ومنـاسبات الميلاد، والزواج، والوفاة، والأعياد القومية، والحرب ...إلخ .

٢- زمن"طبيعى": ويندرج تحت هذا النوع من الزمن كلُّ أشكال الأداء ذات الصلة بالدورات الكونية مثل؛ أغانى الحصاد فى المواسم الزراعية، أو مجالس السمر الليلية.

٣- زمن "تاريخى": وتختلف أشكال الأداء التى تندرج تحت هذا النـوع من "الزمن" عن أشكال الأداء التى تندرج تحت النوعين السابقين من الزمن فى أن الزمن "التاريخى" غير دائرى ؛ بمعنى أنه يرتبط بأداء حى فى اللحظة الحاضرة، لكننا غالبا ما لا نعرف علة التأليف لأول مرة، والتى قد تكون مرتبطة بحدث شخصى للمبدع الأول للنص، لكن التغيرات التى طرأت عليه باعدت بين آخر أشكال النص وبين الحدث المولّد له .

٤- زمن "حر": عندما يهيمن اللحن على النص يتحرر الأداء من

أسر العلاقة التى تشد النص إلى لحظة زمنية معينة. لكن تأثير الزمن لا ينمحى تماما، فعندما يدندن المرء بأبيات شعرٍ أو أغنيةٍ فى يوم العطلة، فإن لذلك تأثيرا على نحو ما على ملامح ألفاظ الأغنية أو الشعر.

إن تعدد طبائع الأزمنة التى يمكن أن يتلوّن بها الأداء، لا يسمح فقط بأن تشترك أنواعٌ أدبيةٌ متعددةٌ فى زمن بعينه على الرغم من تعدد جوانب الاختلاف الأخرى بينها، بل ويكون لهذا الزمن أثره فى كل نوعٍ من هذه الأنواع على مستوى نموذجه الزمنى وما يتعلق به من قيم. إذ يمكن أن يتخذ الأداء المرتبط بالزمن"الاتفاقى" شكل الأغنية أو الحكاية أو السيرة أو الموال، وتصبح السمة المشتركة بين هذه الأنواع المختلفة هو أثر الاتفاق الضمنى بين الجماعة على دورية هذه الأداءات فى طريقة أداء وطريقة استقبال الجماعة لها. فأداء السيرة الهلالية مثلا عندما يرتبط عند جماعة ما بشهر رمضان من المؤكد أنه يظهر تأثره باتفاق الجماعة على استقبال السيرة فى هذا الزمن الاتفاقى سواء على مستوى المساحة الزمنية المتاحة للأداء، أوعلى مستوى القصص التى يقع عليها الاختيار، وربما يكتسب الأداء فى هذا الزمن الاتفاقى الذى يحظى بقداسة عند المسلمين بعدا طقوسيا. بينما يختلف هذا الأثر على أداء أبياتٍ مقتطفة من السيرة عندما "يدندن" بها فلاحٌ فى حقله فى إطار الزمن الحر، أو عندما يتغنى راوٍ بقصة منها فى حفل زواج، فاختلاف أشكال الأداء يمكن أن ينقل السيرة من مجال الماضى المطلق باعتباره النموذج الزمنى لها إلى مجال الحاضر غير المنجز بقدر ما يسمح به زمن

الأداء من إمكانيات تقارب بين زمن البطل وقيمه الملحمية، وزمن الراوى والجمهور وقيمهم الحياتية[١٢٦].

نخلص مما سبق إلى أن اختلاف الوعى الإنسانى بالزمن الكامن وراء الآداب الشفاهية عن نظيره الكامن وراء الآداب الكتابية يفترض نظريا أن ثمة اختلافا بين المعالجة الأدبية للزمن فى كلٍ من الآداب الشفاهية والآداب الكتابية، لكن مع الوضع فى الاعتبار أن العلاقة بين الشفاهية والكتابية ليست علاقة تعاقبية بين مرحلتين تاريخيتين منفصلتين فى كل أحوالها، وإنما هى فى عصرنا علاقة تعايش يمكن فى إطارها تصور أن تتأثر بعض الأداءات الشفاهية بوعى محيطها الكتابى للزمن.

والحقيقة أن هذا الافتراض النظرى باختلاف معالجة الآداب الشفاهية للزمن عن معالجة الآداب الكتابية له يصطدم بنقاش مثار حول حقيقة الثنائية الزمنية فى السرد الشفاهى والسرد الكتابى المستندة إلى التعارض بين الأحداث فى زمنها الطبيعى قبل أن تمتد إليها يد السارد لتدخلها فى خطاب سردى، وبين زمن الأحداث كما يتجلى فى الخطاب السردى، وهو التعارض الذى أشار إليه جينيت– على سبيل المثال – بمصطلحى زمن القصة وزمن الحكاية[١٢٧]، ثم أسس عليه مفاهيم إجرائية عديدة فى دراسة الزمن فى كل من القصص الشفاهى والرواية؛ حيث يشير لهذه الثنائية الزمنية بوصفها سمة مشتركة بين الحكاية الشفوية والحكاية الأدبية المكتوبة، وعلى الرغم من أن هذا الرأى هو السائد والمتعارف عليه فى دراسات السرد، بدءًا من الشكلية الروسية بتفرقتها بين المتن

الحكائى والمبنى الحكائى وليس انتهاءً بجيرار جينيت، فإن هناك من يقف وحيدا تقريبا – فيما نعرف– ليخالف هذا الرأى السائد، وهو د.عبد الملك مرتاض[١٢٨]، حيث يذهب إلى أن هذا الرأى مبنيٌ على الخلط بين السرد الشفوى والسرد المكتوب، على أساس أن السرد الشفوى يتسم بأن زمنه هو الماضى لأن السارد الشفوى يروى أحداثا تنتمى للزمن الماضى بالفعل، بينما يفترق هذا السارد الشفوى ومتلقيه عن هذا الزمن لوجودهما فى زمن حاضر فتكون الحركة من الحاضر حيث زمن السارد والمتلقى إلى الماضى حيث زمن الحكاية، وبالتالى لا وجود للحاضر فى زمن الحكاية فى السرد الشفوى. وقد حدث الخلط من وجهة نظر مرتاض عندما تم التعامل مع زمن الماضى فى السرد المكتوب باعتباره ماضيا حقيقيا وليس مجرد خدعة فنية. فإن كان السارد فى السرد المكتوب يشترك مع السارد فى السرد الشفوى فى أن كليهما ينطلقان من زمن الحاضر فإنهما يختلفان فى أن السارد فى السرد الشفوى ينطلق من حاضره نحو ماضٍ حقيقى، بينما ينطلق السارد فى السرد المكتوب من زمن الحاضر إلى الحاضر حيث لا ماض فى السرد المكتوب مثلما لا حاضر فى السرد الشفوى وفقا لمرتاض، وبالتالى ينتفى وجود "المتن الحكائى" وينتفى وجود أى زمن سابق على "المخاض الإبداعى" فى السرد المكتوب، ويصبح لـ "المتن الحكائى" دلالة أخرى عند مرتاض فيما يتعلق بالسرد الشفوى وهى الواقعة التاريخية أو الحكاية الموروثة .

ويفسر مرتاض لجوء السرد المكتوب لخدعة وضع الحاضر فى

زمن ماضٍ كاذبٍ بأنه نوعٌ من العدوى الشفوية .

والحقيقة أن القول بأن الماضى فى السرد المكتوب خدعةٌ سرديةٌ لا يعنى بالضرورة نفى أن يكون للسارد فى السرد المكتوب زمنٌ ماضٍ للأحداث "الخام" قبل "المخاض الإبداعى"، لكن الخلط أتى من تصور أن زمن ما قبل الكتابة يتم التفتيش عنه خارج الكتابة، وبصفة خاصة فى ذات المؤلف، فضلا عن تصور أن زمن ما قبل السرد الشفوى يتم التفتيش عنه فى التاريخ، وليس من خلال قرائن تكمن فى كل من السرد المكتوب والسرد الشفوى ويتم الاستناد إليها لتوضيح دور السارد فى معالجة الزمن فى كل منهما.

إن الاستناد إلى القول بأن السارد الشفوى مجرد راوٍ لحكاية ليست من تأليفه بينما الروائى مبدع لروايته ومنشؤها إنشاء، لتأكيد الثنائية الزمنية (زمن الحكاية الماضى /زمن الحكى الحاضر) فى السرد الشفوى، ونفيها عن السرد المكتوب بدمج الزمنين فى زمنٍ واحدٍ هو الحاضر، هو فى الحقيقة خلطٌ ناتجٌ عن تغافل ما يمكن أن يكون لزمن الأداء فى الحاضر وما لإبداعية المؤدى من أثرٍ على العلاقة بين الأزمنة فى السرد الشفوى الحى، وتغافلُ كذلك عن حقيقة أن المبدع لا يقلل من كونه مبدعًا استقاؤه متنه الحكائى من الواقع أو التاريخ .

هذا لا يعنى أن ليس ثمة اختلاف بين المعالجة الأدبية للزمن فى كل من السرد الشفوى والسرد الكتابى، وإنما يعنى أن تحديد جوانب هذا الاختلاف ينبغى أن يكون منطلقه هو البحث عن دور كل من الأداء الشفاهى والكتابة فى كل من السرد الشفاهى والسرد

الكتابى، ومن خلال نماذج بعينها لصعوبة تجنب المزالق إذا ما كان التعميم هو سبيلنا.

ومن ثم ينشغل الباحث تحديداً بالكشف عن اختلاف العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية[١٢٩] فى السرد الشفوى فى شرائط الشيخ فتحى سليمان للسيرة الهلالية عنه فى السرد الكتابى فى رواية "مراعى القتل" لفتحى إمبابى، للوقوف على دور كل من الراوى الشفاهى فتحى سليمان، والروائى فتحى إمبابى فى تشكيل الزمن السردى. كما يسعى الباحث إلى الربط بين الزمن السردى كما شكّله كلٌ من فتحى سليمان وفتحى إمبابى، والفترة الزمنية التى تم فيها إنتاج كل منهما لنصه.

لقد قدم الشيخ فتحى سليمان فى روايته للسيرة الهلالية اثنتى عشرة قصة (٣٦ شريطا) – هى المتاحة فى الأسواق– وتمثل هذه القصص كل ما قدمه الراوى من سرد، ومن المؤكد أنه سرد ناقص للسيرة الهلالية؛ حيث يغيب كثير منها عن رواية فتحى سليمان، لكن إذا ما حاولنا التعرف على دور الأداء الشفاهى فى العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية، فإنه يمكننا أن نتخذ إحدى هذه القصص نموذجا دالا على السمات العامة لتشكيل الزمنية السردية عند الشيخ فتحى سليمان؛ ومن ثم نختار قصة (بنات الأشراف – ٣ شرائط) لهذا الغرض.

يبدأ الراوى فى سرده لقصة "بنات الأشراف" من لحظة تندرج فى زمن الأداء؛ حيث الراوى فى حفلٍ يحضره العمدة، وأهالى البلدة، الذين حددوا بدورهم للراوى ما يودون الاستماع إليه من

قصص السيرة الهلالية، وهى قصة (بنات الأشراف)، لكن على الرغم من أن زمن الأداء الذى يبدأ منه الراوى غير محدد بإشارة زمنية إلا أن هذا الزمن سوف يعبر عن نفسه بأشكالٍ مختلفة تؤثر حتمًا على علاقة زمن القصة بزمن الحكاية حسب تعبيرات جيرار جينت.

والقصة اللى طلبوها

وحضره العمدة وبعض الناس وأهالى البلد طلبوها

قصة بنات الاشراف

من دواوين الهلالية

(بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)

ولا يبتدئ زمن الحكاية إلا بعد استهلال ثابت فى كل القصص، وهو (الصلاة على النبى) بنص ثابت لا يتغير، وعلى الرغم من أن هذا الاستهلال الثابت تغيب عنه أية إشارة زمنية، فإنه فى حد ذاته دال على بدء زمن الحكاية بوصفه جزءًا لا يتجزأ من حكاية الراوى للسيرة الهلالية :

إن مدحنا النبى ما علينا ملام

اللهم صلى ع البدر التمام

مصباح الظلام ورسول الله الملك العلام

ابن زمزم والمقام والمشاعر العظام

من كان يصلى ف الليل والناس نيام

حتى تورمت منه الاقدام

عليه أفضل الصلاه وأتم السلام

العلماء العاملين وأولياء الله الصالحين

لهم منا الفاتحة ومن قرأ الفاتحة فتح الله عليه

ببركة بسم الله الرحمن الرحيم

(بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)

إن الاستهلال أو (الفرشة) – الصلاة على النبى– بالفعل جزءٌ من الحكاية، ودالٌ على بدء زمن الحكاية، لكن نقطة انطلاق زمن الحكاية لا تتحدد إلا ببدء الحكاية الأولى، ولا يكفى عنوان الشريط، ولا إشارة الراوى إلى طلب الجمهور لقصة بنات الأشراف، كدالين نستطيع بهما فحسب تحديد نقطة انطلاق زمن الحكاية؛ إذ لا تتحدد نقطة انطلاق زمن الحكاية إلا ببدء الحكاية الأولى فى قصة "بنات الأشراف"؛ وهى بدء رحيل العرب من نجد لتخليص "بنات الأشراف" :

رحل العرب وقالوا ارحلوا

ماعادش ف نجد عيشه

وقال احنا بقى لنا عند الزناتى حاجتين

مرعى ويحيى ويونس وبنات الاشراف

(بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)

ومن المؤكد أن فتحى سليمان فُرض عليه ألا يبدأ بالحكاية الأولى فى قصة "بنات الأشراف" إلا بعد تقديم حكاية مجملة:

وكما سبق بأن أبو زيد راد الغرب

والزناتى حبس أولاد الملك سرحان

مرعى ويحيى ويونس

رحل العرب وقالوا ارحلوا ماعادش ف نجد عيشه

وقال احنا بقى لنا عند الزناتى حاجتين

مرعى ويحيى ويونس وبنات الاشراف

(بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)

حيث يقدم فيما لا يزيد عن دقيقتين من زمن الحكاية – نظرا لأنه أداء شفاهى يقاس بمقياس الزمن (الدقائق) وليس بمقياس المكان (عدد السطور) – ما يستغرق سنوات وسنوات من زمن القصة، وفرض الحكاية المجملة على الراوى مع بداية كل قصة يغنيها من قصص السيرة الهلالية يرجع إلى طبيعة الأداء الشفاهى؛ حيث تحولت السيرة إلى مجموعة من الحلقات القصصية، يحتاج غناء كل منها أن يجمل الراوى الأحداث وثيقة الصلة بها من الأحداث السابقة، حتى لا تبدو القصة أمام الجمهور معلقة فى الهواء.

وإذا كانت الحكاية المجملة (ريادة أبى زيد للغرب وأسر يحيى ومرعى ويونس) تمثل نقطة انطلاق لعدد من الحكايات الأولى فى بعض القصص عند فتحى سليمان، وذلك بحكم الطبيعة الشفاهية لهذه القصص، فإن عدم التحديد الزمنى لنقطة انطلاق الأحداث فى السيرة الهلالية بغرض الإيهام بقدم هذا الزمن يمثل ملمحًا آخر من ملامح السرد الشفاهى، وهذا الإيهام بقدم زمن هذه القصص، حتى لو كان قديمًا نوعًا ما، فإن من نتائجه أن المتلقى سوف يُعمل خياله للوصول لأقدم نقطة فى الزمن يستطيع أن يحددها منطلقًا لأحداث السيرة الهلالية (كان فى قديم الزمان)؛ مما يعنى أن هذه البداية سوف تتحول إلى بدايات متعددة بتعدد المتلقين:

قال الراوى يا ساده يا كرام

صلوا على البدر فى تمامه

كان فى قديم الزمان بنى هلال

رجال أبطال صبحوا أحاديث وأمثال

ورحلوا من بلاد الشرق والجزيرة العربية

إلى تونس الخضرا

وكما سبق بأن أبو زيد راد الغرب

والزناتى حبس أولاد الملك سرحان

مرعى ويحيي ويونس

رحل العرب وقالوا

(بنات الأشراف – الشريط ١ – وجه ١)

لعل من ملامح السرد الشفاهى أيضاً أن وجود الجمهور يفرض على الراوى أن يكون حريصاً على الانتقال من حكاية إلى أخرى بأسهل الطرق التى تتيح للجمهور إدراك ما يطرأ على الأحداث من تطورٍ؛ لهذا يغلب على فتحى سليمان اللجوء إلى التسلسل كسمة أساسية للعلاقة بين الحكايات. ولا شك أن حركة الزمن السردى تتأثر بطبيعة العلاقة القائمة بين الحكايات؛ إذ يقل لجوء فتحى سليمان إلى الاسترجاعات أو الاستباقات، ولعل تبرير قلة الحركات الاسترجاعية والاستباقية ما يمكن أن تحدثه كثرة الاسترجاعات والاستباقات من أثر سلبى على استمرار التواصل بين الراوى والجمهور. وتشتمل قصة "بنات الأشراف" التى تستمر لثلاث ساعات على حركة استباقية واحدة وحركتين استرجاعيتين، أما الاستباق فيأتى فى بداية القصة حيث يسرد الراوى منام الزناتى، عقب وصول

بنى هلال إلى تونس مباشرة، ويفسر الرمّال[١٣٠] منام الزناتى لتصبح نهاية القصة معروفة للمتلقى منذ بداية السرد. وعلى الرغم من أن القصة لا تشتمل سوى على هذا الاستباق الوحيد فإنه يشير إلى إحدى سمات السرد الملحمى (الشفاهى) وهى ما أسماها تودروف "حبكة القدر"[١٣١].

قال احنا بقى لنا عند الزناتى حاجتين

مرعى ويحيي ويونس وبنات الاشراف

وصلوا المدينة – الزناتى نايم رأى منام

صحى منه مرعوب

وحضر الرمال وكان يستعين على تفسير المنامات

بضرب الرمل

تعالى يارمال – قال له : نعم

قال له : أنا رأيت منام وعايزك تفسره لى

أنا شفت منام خلانى ذليل حيران

(بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)

ونعتقد أن هذا الاستباق هو استباقٌ خارجى؛ أى لا توجد منطقة تداخل بين الحكاية الأولى، وهى الحكاية التى التى تسبقه مباشرة (رحيل بنى هلال إلى تونس لتخليص بنات الأشراف ووصولهم إلى تونس)، وبين الحكاية التى يسردها الراوى من خلال هذا الاستباق (مقتل الزناتى)؛ إذ تنتهى الحكاية الاستباقية عند نقطة متقدمة فى الأحداث على النقطة التى وصل إليها الراوى قبل سرده للحكاية الاستباقية. فقد وصل الراوى قبل الحكاية الاستباقية

إلى نقطة (وصول بنى هلال إلى المدينة)، بينما الحكاية الاستباقية تنتهى عند النقطة التالية لها مباشرة ألا وهى (إصدار الزناتى للأوامر بالاستعداد لمواجهة هجوم بنى هلال):

نادى وقال له اسمع قال له نعم

قال له خلينى معك إلى الصباح

الزناتى نادى على العرب وقال لهم أبو زيد الهلالى سلامة

راح الشرق وجه بعرب بنى هلال يهاجمونا

فاحنا عايزين نقفل أبواب المدينة

ولاحد يطلع من هنا

ولا يطلعش من عندنا لهم تموين

(بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)

إن هذه الحكاية الاستباقية فى علاقتها بالحكاية السابقة عليها فى السرد تكشف أيضًا عن سمة من سمات السرد عند فتحى سليمان، وهى أن حركة الزمن السردى يغلب عليها السير للأمام ببطء شديد، ويرجع هذا إلى هيمنة غناء المواويل، سواء كان متصلا بالسيرة أو لا صلة له بأحداثها، على السرد السيرى، ويتضح ذلك عند النظر إلى هذه الحكاية الاستباقية، التى نقلت الأحداث خطوة واحدة للأمام، من ناحية المدة؛ إذ تستغرق الحكاية الاستباقية على مستوى القصة الفترة اللازمة لحكى منام، وتفسير رمّال له، وهى فترة قد لا تزيد عن ساعة من الزمن، لكنها تستغرق على مستوى الحكاية ثلاث عشرة دقيقة؛ أى ما يقرب من نصف مساحة وجه الشريط الأول. وعلى الرغم من طول هذه المدة الزمنية للدرجة التى

يمكن معها تصور أن الحركة السردية المثلة لطبيعة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية هى "الوقفة"، فإنه واقع الحال غير ذلك؛ فزمن الحكاية لم يكن متوقفا، وإنما هو زمن متحرك، وإن كانت حركته تتم ببطء شديد، كما أن جزءًا كبيرًا من المدة الزمنية لهذه الحكاية الاستباقية عبارة عن "مشهد"، حيث يتساوى زمن القصة مع زمن الحكاية فى حوار الزناتى والرمّال، إلا أن ما زاد من بطء السرد هو حرص فتحى سليمان على الاتكاء على حدث (منام الزناتى المرعب) لإشباع رغبته فى غناء موال وإشباع رغبة جمهوره فى الاستماع إليه فى غنائه للمواويل:

أنا شفت منام خلانى ذليل حيران

(موسيقى طويلة) ثم غناء

ليه يا بين تبيّت الأصيل منكاد

ليه يا بين تبيّت الاصيل منكاد

يفطر على المر يتعشى من الأنكاد

بتبيّت أهل الكرم دايما حيرانين

وتبيت أهل الهفايا شمعهم منقاد

(قصة بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)

أما الاسترجاعان اللذان نلاحظهما فى قصة بنات الأشراف؛ فالأول يقوم به مرعى، والثانى يقوم به أبو زيد. فى الاسترجاع الأول يعود مرعى بالذاكرة إلى نجد ما قبل الجدب، يحفزه لهذا الاسترجاع ضربة أبى زيد لباب سجن الزناتى المسجون به مرعى ويحيى ويونس، فتُحدث ضربة السيف بالحديد ما يشبه البرق، ويظهر هذا

الاسترجاع مدى ما تعانيه الشخصية من صراع بين زمنين تعيش فيهما؛ الأول زمن الأسياد فى الماضى، والثانى زمن الأسرى فى الحاضر:

مرعى افتكر أيام العز والهناء
وأيام ما كان بيلمع البرق
كانوا يعملوا فرح
لأن إذا لمع البرق هطلت الامطار
وزهت الاشجار وكانوا
يعيشوا ع السيل فى الجبل
(موسيقى)
سجنم حبيبى وعملونى عليه سجان
ف شرع مين الحبيب أبقى عليه سجان
جمهور (– الله)
(قصة بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ٢)

وهذه الحكاية الاسترجاعية التى يسردها مرعى (كرم بنى هلال وعزتهم فى نجد) تبعد عن الحكاية التى تسبقها مباشرة (دخول أبى زيد ورفاقه من فرسان بنى هلال تونس ووصولهم إلى سجن الزناتى) مسافة زمنية تصل لسبع سنوات، لكن لا تتضح سعة هذا الاسترجاع؛ إذ لانعرف كم استغرقت الحكاية الاسترجاعية (كرم بنى هلال وعزتهم فى نجد) من الزمن. إن انتهاء سعة الحكاية الاسترجاعية التى يسردها مرعى عند نقطة (التساؤل عن الأسباب التى يمكن أن تكون قد منعت أبا زيد من العودة ببنى هلال لتخليص

الأسرى) يوضح عدم وجود تداخل بين نهاية الحكاية الاسترجاعية، والنقطة التى وصلت إليها الحكاية السابقة على الاسترجاع (وصول أبى زيد ورفاقه لسجن الزناتى) مما يعنى أن هذا الاسترجاع هو استرجاعٌ خارجىٌ، ولعل غياب التداخل عن الحكاية الاسترجاعية والحكاية التى قبلها يرجع بالأساس إلى أن الحكايتين ترويان من موقعين مختلفين، فما قبل الحكاية الاسترجاعية يرويه فتحى سليمان دون علم شخصية مرعى، أما الحكاية الاسترجاعية فيرويها مرعى من موقعه كراوٍ حبيس لم يعلم بما رواه فتحى سليمان عمن وعما خارج السجن.

ومن المعروف أن الاسترجاع يأتى لسد فجوة فى القص، وإن كان بعد فوات الآوان، للتلميح لماضى الحكاية السابقة على الاسترجاع، أو الكشف عن ماضى شخصية تدخل حديثًا للحكاية السابقة على الاسترجاع، لكن هذه الحكاية الاسترجاعية (كرم بنى هلال وعزتهم فى نجد)؛ فضلا عما يمكن أن تكون قد قامت به من تلك الوظائف (التذكير بماضى الحكاية السابقة على الاسترجاع)، فإن السبب الرئيس فى أن تستغرق عشر دقائق دون أن يظهر لذلك كبير أثر على تطور الأحداث فيكمن فى البطء الشديد للسرد، كما أسلفنا، لهيمنة الرغبة فى الغناء لذاته على الراوى؛ ومن ثم نجد أن هذه الحكاية الاسترجاعية تقدم للراوى فرصة لا يمكن أن تمر من بين يديه دون أن يعزف على وتر الشجن لدى الجمهور:

ف شرع مين حبيبى أبقى عليه سجان
شيعت له السمنه بلدى مع باش سجان

شيع وقال يا جدع أنا بقيت محكوم

الله يتمم عليك الصبر يا غلبان

(موسيقى حزينة قصيرة)

جمهور: ....

(قصة بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ٢)

فى الحقيقة أن مرور عشر دقائق، هى مدة سرد الحكاية الاسترجاعية قد تربك المتلقى وتنسيه ما كان قد وصل إليه الراوى قبل الحكاية الاسترجاعية، فضلا عما يمكن أن يتعرض له الراوى نفسه من عدم قدرة على الوصل بين الحكاية الاسترجاعية والحكاية السابقة عليها، فيسرد للمرة الثانية ما سبق أن سرده قبل الحكاية الاسترجاعية أو يقفز على أحداث يتصور أنه سبق أن سردها قبل الحكاية الاسترجاعية، ولا شك أن تلك المشكلة (ضرورة الوصل بين الحكاية الاسترجاعية أو الاستباقية والحكاية السابقة عليهما) تبرز بوضوح فى السرد الشفاهى عنها فى السرد الكتابى؛ نظراً لعدم وجود أى فرصة أمام الراوى الشفاهى للتحقق من وجود هذا الوصل وظهور سرده للمتلقى بشكل متماسك أم أنه قد أصابه بالفعل خللٌ، سواء بنقصان حدث لم يكن يريد حذفه أو بإعادة سرد حدث ما كان يريد استرداده. ولعل هذا الخوف من عدم الوصل بين الحكايات الاسترجاعية أو الاستباقية والحكايات السابقة عليها يفسر بدرجة ما، ما نجده من هيمنة الاستئناف الصريح على غيره من طرق الوصل بين الحكايات الاسترجاعية أو الاستباقية والحكايات السابقة عليها، دون أن يعنى ذلك غياب الاستئناف الضمنى، فمع انتهاء هذه

الحكاية الاسترجاعية (كرم بنى هلال وعزتهم فى نجد)، نجد أن فتحى سليمان يستأنف السرد السابق عليها استئنافًا ضمنيًا:

نادى سلامه بره من السجن ما مال

غنى أيا مرعى عجبنى غناك

جارت علينا ليالى صبحتنا

أُسْر ف سجن ضيق ظلام

مترب مافيهش حُصْر

(قصة بنات الأشراف –الشريط الأول – وجه ٢)

أما الاسترجاع الثانى وهو الذى يقوم به أبوزيد أثناء مواجهته الحوارية للزناتى، فقد جاء استرجاعًا خارجيًّا أيضًا حيث تقف سعته عند حدود ما قبل الحكاية السابقة عليه؛ إذ يكمل الراوى بهذا الاسترجاع الذى يقوم به أبو زيد ما سبق سرده من أسر بنات الأشراف باعتبارهن سبايا؛ ويوضح الراوى بهذا الاسترجاع تاريخًا يجهله المتلقى وقد جاء الوقت الذى ينبغى أن يعلم منه شيئًا، لا سيما أن لهذا الاسترجاع دورا حاسما فى نتيجة المواجهة الحوارية بين أبى زيد والزناتى؛ حيث يعيب الزناتى على أبى زيد لجوءه للتحايل على عبيد الزنانى، رغم أن الزناتى كان قد عاهده بفك أسر بنات الأشراف ويحيى ومرعى ويونس، فبدا أن أبا زيد ناقضٌ للعهد:

قال له يا زناتى أنت عارف العيب

قال له طبعًا – قال له لا. لو كنت عارف العيب

ماكنتش ظلمت ناس أبرياء قتلت رجالهم

ونهبتوا مالهم وحبستوهم ظلمًا فى حارة زواوا

قال له : لا : دول سبينا

قال له لا : انتوا مش عارفين إن انتوا جايين

مع الاشراف بنى قريش اللى فتحوا تونس

فى الفتوحات الإسلامية

جايين من اليمن غفر

حراس الأراضى طغيتوا على الاشراف

ولكن احنا جينا لأخذ التار ونجلى عار

(قصة بنات الأشراف – الشريط الثالث – وجه ١)

ويردف الراوى هذه الحكاية الاسترجاعية الهادفة لدعم موقف أبى زيد فى المواجهة الحوارية بغناءٍ لموالٍ أيضا:

ولكن احنا جينا لأخذ التار ونجلى العار

(موسيقى طويلة – ثم غناء)

منين أجيب ناس أعاشرهم على كيفى

وأجسهم ف الرفق ويكونوا على كيفى

عشقت حبيت مالقيت حد على كيفى

(قصة بنات الأشراف – الشريط الثالث – وجه ٢)

والحقيقة أن الغناء عند فتحى سليمان قد يكون ذا وظيفة سردية؛ وتتفاوت درجة سردية الغناء الذى يستعين به فتحى سليمان من سياق سردى لآخر، فقد يسرد فتحى سليمان من خلال الغناء، منطوق أو لسان حال إحدى الشخصيات فى الموقف السابق على الغناء، وقد يكون الغناء وسيلة الراوى للتعليق على الأحداث، وقد يكون الغناء لا صلة له بالسياق السردى. ولاشك أن هذا التفاوت فى

درجة سردية الغناء ينعكس على علاقة زمن القصة بزمن الحكاية. ويظهر أثر ذلك على مستوى المدة، وعلى مستوى التواتر أيضا. فضلا عما لاحظناه من تكرار أن يعقب الحكاية الاسترجاعية أو الاستباقية غناء؛ إذ غالباً ما يكون ذلك بغرض إتاحة فرصة للراوى ليحدد بالضبط أثناء غنائه للمحفوظ الثابت من مواويل ما سيصل به بين الحكاية الاسترجاعية أو الاستباقية العائد من سردها والحكاية العائد لسردها.

ثمة مواضع فى الشرائط الثلاثة يسهل على السامع ملاحظة بطء تطور الأحداث نتيجة لاعتماد الراوى على الغناء، وسوف نحاول أن نتبين فى هذه المواضع درجة سردية الغناء وأثر ذلك على علاقة زمن القصة بزمن الحكاية. ويأتى فى مقدمة تلك المواضع، حوار الجازية مع البواب عند تحايلها عليه لفتح بوابة تونس أمام أبى زيد وبعض فرسان بنى هلال؛ حيث يستغرق هذا الحوار من زمن الحكاية، المقيس فى السرد الشفاهى بالدقائق، خمساً وعشرين دقيقة موزعة على الوجهين الأول والثانى من الشريط الأول، مما يجعلنا نعيد النظر فى حقيقة أنه يمثل حواراً من المفترض أن يتساوى فيه زمن الحكاية مع زمن القصة؛ أى إن حركته السردية هى المشهد. ومرد ذلك أن هذا الحوار عند فتحى سليمان يشتمل على ثلاثة محاور لكل منها غرض، قد يكون وظيفة سردية أو ضرورة شفاهية؛

الأول: جذب الجمهور بمواويل العشق المحفوظة الثابتة فى كل موقف عشق. والتى تختم غالباً بمحفوظٍ ثابتٍ أيضًا يتعلق بمديح النبى. ونحرص على اقتباس النموذج الشاهد رغم طوله:

وقف البواب يرحب بالبنات هذا الترحيب

وأنا واياكم نصلى على النبى الحبيب

(موسيقى طويلة ثم غناء)

يا حلو أهواك والله العظيم أهواك

يا حلو أهواك والله العظيم أهواك

واكتب على كل حارة بالثلث أهواك

وإن اشتكونى لا قول ف المحكمة أهواك

قدام قاضى الغرام ده أنا والنبى بأهواك

لو كنت ع المشنقة برضه أنا بأهواك

على شط بحر الغرام تلاقى اللى يستناك

إللى بسنّار واللى طارح الاشباك

وحلفت العين م تعشق جميل غيرك

إن لم تعود الليالى واختلى وياك

موسيقى قصيرة

وتبسمت الارياح يوم مولد النبى

وتبسمت الارياح يوم مولد النبى

نور النبى نوّر على الاحباب

نور النبى نور على الارض كلها

لولا النبى ما كان الهدى بحساب

قال الفتى منصور بواب تونس

ياميت مرحبا بالاهل والاحباب

(قصة بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)

الثانى: الوصف المحفوظ الثابت تقريبًا لجمال المرأة (الجازية فى هذا المثال)، والوصف هنا لا يدخل فى نسيج السرد، وإنما يبقى منعزلا عنه، بل له غرضٌ مختلفٌ عن غرض السرد فإذا كان السرد؛ ينشد الحركة لمتابعة حكى الحدث، فإن الوصف غرضه تثبيت الحدث الذى يمكن أن يوظفه الراوى/ الشاعر، بالشكل الذى يمكنه من استدعاء محفوظه فى وصف جمال النساء. ونحرص هنا أيضًا على اقتباس النموذج الشاهد رغم طوله:

ميت مرحبا ف مرحبا ألف مرحبا

من لم يرحب بالصبايا عاب

يا مرحبا بالاسياد عند عبيدهم

انتوا الملوك واحنا العبيد جلاب

أنا هنا بواب ع الباب واقف

ع الباب وأنا وأنا من سنين بواب

أنا بقالى سنين واقف على الباب ده

وأنا فى الحاله للبيبان بواب

مثل الجزات الناس ماشافت عيونى

يا جزات الناس والله أنا يا بهيه

قلبى انضنى بالحب ده والعذاب

مثل جمال الجازية لم شفت أنا

قمر تكامل زال عنه سحاب

إن شافها عابد يزيد العبادة

ويوحد الله الواحد التواب

وإن شافها راجل شايب على أسى

يسود شعره بعد ما كان شاب

جمهور..................

موسيقى قصيرة

تسعين سنه عمرى وأنا بواب

ماشفت مثل الجازية واعتدالها

قمر تكامل زال عنه السحاب

الرأس منها راس يمامه صغيرة

والشعر منتور على الاكعاب

لها جوز عيون حلوين لو نظرت بيهم

نحو الاسد ولّى وراح للغاب

جمهور..................

موسيقى

(انتهى الوجه الأول)

موسيقى طويلة

الخد طبق ورد سبحان صانعه

والفم منها كيف خاتم من ذهب

والسن لولى أما الشفا الاعجاب

العنق منها زى كوز مفضض

والكوز يملا الورد للأحباب

أقدامها طاهرة ماملوش لفاحشة

ألا على طريق النجاة بحساب

موسيقى قصيرة

(قصة بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه١–٢)

الثالث: المشهد الغنائى السردى:

ولعل ما يميز هذا المحور عن سابقيه أنه يعود بالمتلقى إلى الأحداث؛ حيث يبرز بوضوحٍ أن الغناء محددٌ بحدث وتقوم به شخصيات مشاركة فى الحدث، بل يحرص الراوى على أن يبرز اختلافاتها من خلال ارتفاع وانخفاض نبرة صوته؛ ومن ثم يلعب الغناء فى هذا الجزء دوراً فى حكى الأحداث، أو على الأقل التمهيد لتطور يعقب الغناء مباشرة:

موسيقى قصيرة

بنت سرحان غنت ألحانى

الفن بان لى فيه أمارة

إفتح يا منصور – افتح باب السور

لما نخش نزور ونبيع التجارة

إفتح يا حبيبى يا مسكى وطيبى

خدتك من نصيبى من دون الأمارة

(جمهور................)

موسيقى قصيرة

....

....

روحى يا ظريفة

خايف م الخليفة

له حربة رهيفه

تنفذ م الحجارة

جمهور.............

– موسيقى قصيرة

(قصة بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ٢)

إن تفاوت درجة سردية الغناء التى لاحظها الدارس فى أحد النماذج الدالة (حوار الجازية وبواب تونس) يعد سمة رئيسة فى رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية، الأمر الذى يجعلنا نؤكد على ضرورة اعتبار أثر تلك السمة عند دراسة علاقة زمن الحكاية بزمن القصة؛ إذ يتضح من النموذج السابق أن الطول الملاحظ بوضوح لزمن الحكاية (٢٥دقيقة) رغم أنه مجرد حوار ينبغى وفق تقاليد السرد المكتوب وقواعد الدرس السردى أن يتساوى فيه زمن الحكاية مع زمن القصة، لا يعود فى حقيقة الأمر إلى خللٍ فى قياس العلاقة بينهما، وإنما يعود إلى أن قياس تلك العلاقة فى السرد الشفاهى ليس بالسهولة التى يمكن أن تكون عليه فى السرد الكتابى؛ وذلك لما للسرد الشفاهى من تقاليد تؤثر على تلك العلاقة، وفى مقدمتها أن علاقة الراوى بالجمهور هى المحدد الرئيس لطول أو قصر زمن الحكاية للأحداث، وأن المحفوظات الثابتة التى تطيل زمن الحكاية لحدث ما دون أن تفيد كثيراً أو قليلا فى تطوير الحدث يصعب اعتبارها زوائد غير سردية يمكن اللجوء لاستئصالها لإتاحة الفرصة لقياس زمن الحكاية بزمن القصة؛ لأن ذلك معناه إخضاع السرد الشفاهى لمحددات الدرس السردى التى قد تكون استخرجت

ركائزها فى أحايين كثيرة من دراسة السرد الكتابى أكثر من السرد الشفاهى. وثمة مثالٌ أكثر دلالة على ذلك، وهو أن يقطع غناءٌ خارجٌ عن سياق أحداث السيرة الهلالية حواراً بين شخصيتين على قدر من الأهمية فى تطور الحدث؛ فعندما يعود أبو زيد بالهوادج على الجمال يسحبها العبيد المسلحون، حسب شرط زوجة جبر القريشى للخروج معه من حارة زواوا، يقابله العلاّم ويسأله عن وجهته فيخبره بأنه ذاهبٌ إلى حارة زواوا لتخليص بنات الأشراف من الأسر، ثم يقطع الراوى هذا الحوار بموسيقى طويلة دون سبب معلوم لسامع الشريط، ويعقب ذلك غناء لموال لإثارة الحس الوطنى، ثم موال ذى طابع اجتماعى ليستغرق ذلك حوالى ربع الساعة، ويبدو أنه لا علاقة لكل ذلك الغناء بالسيرة الهلالية من قريب أو بعيد، وبعد أن ينتهى الراوى من هذا الغناء يستأنف الحوار المقطوع بين أبى زيد والعلام :

كلام أودعناه ونرجع إليه إن شاء الله تعالى

عاد الأمير أبو زيد وأخذ ثمانين جمل وثمانين هودج

ورجع إلى تونس الخضرا ودخل ساحة الفرسان

كل جمل ساحب زمامه عبد من العبيد متسلحين

قابله علام.

العلام كان عضو من أعضاء الأرض الكرام

إلى وين يا مسعود

قال له إلى تونس الخضرا

لحارة زواوا نجيب بنات الاشراف

(موسيقى طويلة)

يا شباب آن الآوان وانتهينا م الهوان

يا شباب آن الآوان وانتهينا م الهوان

يوم ما حققنا أملنا

أحلى أيامه الزمان

(موسيقى قصيرة)

الوطن غالى علينا

وف سبيله الروح تهون

والعدو اللى يعادينا نهزمه مهما يكون

....

....

فين يا عالم خير زمان

ده الزمان ده عيشته كده

ده زمان مالوش أمان

....

....

ياشباب آن الآوان

الجمهور (. خش يا بو صلاح خش....)

(موسيقى طويلة)

كان زمان الشاب يجلس فى أدب قدام أبوه

النهارده الواد بيشرب الخمور قدام أبوه

يشتم أمه وأم أمه أو يسب الدين لاخوه

فين يا عالم خير زمان

الجمهور (هيه) ثم موسيقى طويلة

(يا سكر يا بوصلاح احنا قاعدين معاك للصبح

ياللى بتقول كلام يخش فى العضل)

....

....

عندما وصل أبو زيد إلى المدينة

وعلام قال له ما تروحش حارة زواوا

لاحسن مربوط لك رباط من نار

....

(قصة بنات الأشراف – الشريط الثالث – الوجه ١)

إن قطع حوار أبى زيد والعلام فى لحظة حرجة من لحظات تطور الحدث لغناء موال ذى غرض وطنى أو ذى بعد اجتماعى يجعلنا نتشكك فى صدق القول بأن هذا الغناء مجرد زوائد غير سردية لنبحث لوجوده عن حافز سردى؛ إذ ربما يكون إحساس الراوى بلحظة تحقق هدف القصة الرئيس وهو ذهاب البطل "أبى زيد" لتخليص بنات الأشراف، حرّك لديه الرغبة فى خلق لحظة مماثلة على مستوى علاقته بالجمهور تتحقق فيها فكرة (الخلاص من الأسر/ التحرر/ الاستقلال/ الحفاظ على الهوية من خلال الحفاظ على القيم المتوارثة)، ويبدو أن رغبة فتحى سليمان فى خلق مثل هذه اللحظة ما كانت لتتولد إلا فى لحظة زمنية أحست فيها الجماعة الشعبية بالخطر الذى يهدد قيمها على النحو الذى كان عليه الحال فى بدايات عصر الانفتاح؛ حيث بدأ يشعر أبناء الريف حين هجروا أراضيهم إلى

بلدان النفط بأنهم يهجرون تدريجيًّا القيم الأخلاقية التى تربوا عليها، ومن لم يهاجر منهم إلى بلدان النفط كان عليه أن يتكيّف مع نظام اقتصادى واجتماعى يحوّل الوطن تدريجيا إلى "حضّانة فساد"، ويتجاور مع هذا الإحساس بالخطر إحساسها بفرحة عبور الهزيمة وتحرير سيناء.ولما كانت علاقة فتحى سليمان بالبطل – حسب ما لاحظنا فى الفصل الخاص بدراسة صورة اللغة – هى فى الأغلب علاقة توحد، ولما كان جزءٌ من بطولة أبى زيد – حسب ما لاحظنا فى الفصل الخاص بصورة البطل – يعود إلى كونه حاملا لقيم الجماعة الشعبية المتوارثة ومحاربًا من أجل الدفاع عنها، فإنه من الصعب التغافل عن كل تلك الاعتبارات والقول بأن هذا الغناء القاطع للحوار المعطل للسرد زوائد غير سردية يمكن تخيل غيابها عند قياس زمن الحكى بزمن القصة.

والحقيقة أنه لو أمكن أن يصل، نتيجة لوجود تلك التدخلات غير السردية للسامع، ذلك البعد المضاف على مستوى الدلالة للمتلقى، فهذا معناه على أقل تقدير أن تلك التدخلات تمثل جزءًا من زمن الحكاية، الأمر الذى يعنى ضرورة الحذر من القول، حين نتحدث عن السرد الشفاهى (رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية)، بأن الحوار يمثل (المشهد)؛ أى الحركة السردية التى يتساوى فيها زمن الحكاية مع زمن القصة.

ويزداد الأمر أهمية إذا ما لاحظنا هيمنة المشهد على الحركات السردية الثلاث (الوقفة – المجمل – الحذف) على مستوى رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية؛ إذ يلجأ فتحى سليمان إلى الحوار

بشكل أساسى ومهيمن لينقل أغلب أجزاء روايته للسيرة، سواء كان هناك فعل قول صريح أو موسيقى تمهد لمنطوق الشخصية نيابة عن فعل القول. ويتضح ذلك إذا ماتتبعنا الحوارات المنقولة فى قصة بنات الأشراف؛ حيث يبدو الأمر وكأننا نتتبع تطورات الأحداث، وليس مجرد الحوارات بين الشخصيات؛ إذ نجد توالى الحوارات على النحو التالى:

١– حوار الزناتى مع الرمّال لتفسير منامه.

٢– حوار أبى زيد مع الزناتى للاستعانة بالجازية فى فتح تونس.

٣– حوار الجازية مع بواب تونس.

٤– حوار مرعى وأبى زيد حين وصول الأخير للسجن.

٥– حوار سعدة ومرعى عن محاولاتها لجذبه لعشقها طوال سبع سنوات.

٦– حوار أبى زيد والزناتى الذى أفضى لاتفاق سلام بينهما وتسليم الأسرى وبنات الأشراف.

٧– حوار مرعى والزناتى فى مواجهة "معرفية" يتوقف على نتيجتها خلاص مرعى من الأسر.

٨– حوار أبى زيد مع بنات الأشراف .

٩– حوار أبى زيد وحسن وجبر القريشى.

١٠ – حوار أبى زيد والعلاّم.

١١– حوار أبى زيد وبنات الأشراف بعد عودته بالهوادج.

١٢– حوار أبى زيد والزناتى الذى ينتصر فيه أبو زيد فيحقق

هدفه وهو تخليص الأسرى وبنات الأشراف.

١٣– حوار حسن وجبر القريشى لتفسير نقرات طبل زوجته بالاستغاثة.

١٤ – حوار الجازية مع أبى زيد لتذكره بمكان مفتاح بوابة تونس الذى كانت قد دفنته فى التراب بعد التحايل على بواب تونس.

من الواضح أن ثمة حضورا مكثفا للحوار فى سرد فتحى سليمان، لكن ما يهمنا الإشارة إليه هنا هو ما لهذا الحضورالمكثف من أثر على علاقة زمن القصة بزمن الحكاية؛ إذ نلاحظ أن نصف عدد هذه الحوارات الواردة أعلاه (الحوارات المكتوبة بالأسود المائل) يصعب النظر إليها على اعتبار أنها تمثل (المشهد) الذى يتساوى فيه زمن القصة بزمن الحكاية؛ نظرا لأنها حوارات تتأثر بالأداء الشفاهى وتقاليده فيصبح بعضها ليس مجرد حوار ذى وظيفة سردية فحسب، وإنما حوار يسمح للراوى بإمتاع جمهوره من خلال الغناء المتعلق بالعشق والنساء، أو حوار يسمح للراوى بتحميله بعضًا من قيم الجماعة الشعبية التى ينتمى إليها هو والجمهور. وفى هذه الحوارات يكون زمن الحكاية أطول بكثير من زمن القصة.

يتضح مما سبق أن للأداء الشفاهى أثرا على إيقاع السرد، مثلما كان له أثر على نظام ترتيب الأحداث؛ ومن ثم نود أن نقف هنا على دوره فى تكرار أحداث بعينها سواء كانت أحداثًا تكرر حدوثها أو لم تقع سوى مرة واحدة، لكن سردت أكثر من مرة. فتكرار سرد حدث وقع حدوثه مرة واحدة يكون بصفة عامة دالا على أن لهذا الحدث أهمية خاصة تفوق غيره من الأحداث، كما أن الإخبار ولمرة

واحدة بأن حدثًا ما يقع بشكل متكرر يكون بصفة عامة أيضًا دالا على أن هذا الإخبار بتكرارية حدث ما ليس مجانيًا. هذا بصفة عامة، لكن فيما يتعلق بأثر الأداء الشفاهى على استرداد الأحداث عند فتحى سليمان، ودلالات ذلك الاسترداد، فيمكن أن نتعرف عليه بالنظر فى المناطق البينية بين القصص، فالملاحظ أن هنالك تداخلا وتقاطعا بين عدد من القصص، وهو تداخل ناتج عن طبيعة الأداء الشفاهى لهذه الحلقات القصصية المتباعدة فى إنتاجها زمانيا ومكانيا، ليشكل هذا التداخل سمة من سمات السرد الشفاهى عند فتحى سليمان، وهى ضرورة أن يقوم الراوى بعملية استرداد لأحداث يتقاسمها ويتقاطع عندها عددٌ من القصص، مما ينتج عن ذلك سرد الحدث الواحد عددا من المرات يتوقف على عدد القصص التى تتقاطع عنده، بل إن طريقة سرد الحدث الأقرب إلى تثبيت عناصر بعينها فى الحدث وبألفاظ ثابتة أيضا قد يشكك المتلقى، الذى أتيح له الاستماع لقصتين متداخلتين متقاطعتين فى حدث بعينه، فى عنوان القصة المكتوب على الشريط.

وندلل على ذلك بحدث تتقاطع عنده أربع قصص هى (الصعب – الناعسة – بدلة بنت النعمان – فلة الندى)، وهذا الحدث هو رحلة أبى زيد للزواج بالناعسة ابنة زيد العجاج منذ سمع ما سمع عن جمالها من الشاعر (جميل)، فعلى الرغم من أن بدء هذه الرحلة كان هو بداية قصة الناعسة؛ إذ يقرر البطل الرحيل ، فإن قصة الناعسة تنتهى وقد حقق البطل بالفعل الشرط الأول للزواج بالناعسة، بعد أن هزم أعداء أبيها وخلصه منهم، ثم وفّى بشرط أبيها لتزويجها، وهو

ألا يزوجها إلا بمن سيهزمه فى الميدان، لكن انتهاء القصة لا يعنى انتهاء الحدث، فالبطل لم يعد لأهله، مما يعنى أن الحدث سوف يربط بين هذه القصة وقصص أخرى، وهذا ما نجده فى قصة (الصعب)، لكن الملفت للانتباه أن استرداد هذا الحدث واستكماله فى قصة الصعب قد استغرق ما يزيد عن الساعة من السرد؛ بمعدل ربع مساحة سرد قصة الصعب (أربعة شرائط)؛ فعلى مدى الشريط الأول من قصة الصعب ليس ثمة إشارة تؤكد للسامع أنه يستمع لقصة الصعب كما هو مكتوب على غلاف الشريط:

يا سادة يا كرام صلوا ع البدر التمام
نتحدث إليكم حسب طلب الجمهور
إلى عودة الأمير أبو زيد الهلالى سلامة
من الأندرين ونينا وكيفية إعطاء
زيد العجاج الناعسة بنته هديه إليه
الجمهور: (حلو قوى)
(قصة الصعب – الشريط الأول – وجه ١)

ويستمر الراوى فى استكمال قصة الناعسة حتى عودة أبى زيد بها إلى أهله فيجدهم محاصرين من الصعب بن مشرف العربان، وهنا فقط تتوقف قصة الناعسة حتى ينتهى من أمر الصعب ويفك حصار أهله، ثم يستأنف قصة الناعسة؛ حيث طمع (حسن، دياب، القاضى، رزق بن نايل) فى الناعسة:

يا من يعزينى فى عقول قرايبى
صبحوا العرب كلهم بكل جنان

حسن الهلالى يقول أنا أولى بها
وقاضى العرب حامل القرآن
ودياب إبن غانم يقول أوزنها بالدهب
وأبويا يقول الاقربون أولى بالإحسان
(قصة الصعب – الشريط الرابع – وجه ٢)

ولا يكتفى هذا الحدث (رحلة أبى زيد للزواج بالناعسة) بالربط بين قصتى (الصعب والناعسة)، وإنما يربطهما (بقصة بدلة بنت النعمان)؛ إذ يسترد الراوى هذا الحدث ليستكمله فى قصة "بدلة بنت النعمان" لنعرف فيها أن الصراع على الناعسة لم ينته كما فهمنا من قصة "الصعب"، وإنما استمر الطمع فيها وأن أباها جاء عند أبى زيد، وأعاد مقادم بنى هلال (حسن، دياب، القاضى، رزق بن نايل) طلبهم لأبيها؛ ليكون الحدث بداية لقصة (بدلة بنت النعمان)؛ إذ يشترط شرطًا جديدًا للزواج بالناعسة وهو الحصول على بدلة "حسنة ابنة النعمان" المرصعة بالجواهر:

لما وقعوا العرب فى بعض
وكلهم عاوزين ياخدوا الناعسة
فاحتار زيد العجاج
يعمل إيه ؟
فالوزير فكر له، وقاله
قول مهرها بدلة حسنة بنت النعمان
إذا حد راح جابها ياخد الناعسة
(قصة بدلة بنت النعمان – الشريط الأول – وجه ١)

وعلى الرغم من نجاح أبى زيد فى الحصول على بدلة بنت النعمان ، فإن الحدث/ الرحلة يتجدد مع قصة (فلة الندى)، لكن هذه المرة عبر رحلة ابنه (مخيمر)، الذى كلفه أبوه بإرسال مهر الناعسة إلى أبيها بعد أن تقوّل الناس على أبى زيد، وقالوا إنه لم يستطع أن يدفع مهر الناعسة من جيبه الخاص، وفشل مخيمر فى مهمته نتيجة وقوعه فى الأسر وعودته إلى بلاد النجود مكتوفًا، دون أن يصل المهر لزيد العجاج، يعنى أن الحدث/ الرحلة العابر لأربع قصص لم تكف هذه القصص الأربع (١٢ شريطا) لأن يصل لمنتهاه:

والآن سبق وأننا تكلمنا
فى مجيء مهر الناعسة
وهى بدلة حسنة بنت النعمان
وانتهت بمجيء البدلة
ودخل أبو زيد على الناعسة
وكانت البدلة مهرها
وعاد بها إلى بلاده
وقال الناس : هو أبو زيد كان يقدر يمهرها؟
لا. مش معقول
لولا إنه راح وحارب النعمان
وجاب البدله بتاع حسنه بنت النعمان
ودفع مهر للناعسه
إحنا عاوزينه كان يدفع المهر من ماله الخاص
آدى مبادئ زواج الأميره فلة الندى

بالأمير مخيمر إبن أبو زيد
وهى القصة – قصة فلة الندى
(قصة فلة الندى – الشريط الأول – وجه ١)

نلاحظ أن الحدث/ الرحلة (زواج أبى زيد بالناعسة) كان يمكن أن يسرد على نحو يصل بين عناصره لولا أن الأداء الشفاهى فرض على الراوى أن يتوزع الحدث/ الرحلة على أربع قصص سردت فى عدد غير معلوم من الليالى، مما فرض على الراوى ضرورة استرداد بعض الحدث لاستكماله كلما تطلب السرد ذلك.

وإذا كان زواج أبى زيد بالناعسة حدثا وقع مرة واحدة فإن استرداده لا يجعله مجرد حكاية تكرارية؛ إذ فى كل قصة من القصص الأربع التى تتقاطع عنده، يضاف إلى ما سبق سرده فى القصة السابقة عليها زمنيا؛ ومن ثم يكون مع كل استرداد للحدث إضافة له.

لكن ثمة حكاية تكرارية رئيسية فى السيرة الهلالية وهى (رحلة ريادة تونس)؛ حيث نجدنا أمام حدث وقع مرة واحدة وتكرر عدداً من المرات؛ فنجده يروى فى قصة (الزناتى) مرتين؛ مرة على لسان الزناتى:

عجب من عجب ما جرى من عنده ده الجلب
سنة الريادة جانا ونزل المنازل
معاه رجال مرعى ويحيى ويونس
حبستهم ف السجن يومها بكامل
واطلقت عبد الخيل أطلب به الغنى

أتارى عبيد الرق فارس الهلايل
لولاه ماجونا كل الركايب لأرضنا
حاوطوا البلد عرب ويمين مع شمايل
وإتشجع العلام ده إبن عمى
وقال سيبه
قال سيبه
قال سيبه يطلع يجيب لك رسايل
سيبت عبد الخيل أطلب به الغنى
أتابى علام خانى بكل المنازل
كانت شرارة نار تطفى من الندى
أواه العلام وزاد التعايل
(قصة الزناتى خليفة – الشريط الأول – وجه١)
ومرة أخرى على لسان أبى زيد:
وقال له بالك يا بو القمصان سنة الريادة
لما جيت أنا ومرعى ويحيى ويونس هنا
اتاخدنا من تحت هذه الشجرة متكتفين
(قصة الزناتى – الشريط الأول – وجه ١)
كما يكرر الراوى حدث اتخاذ قرار الرحيل من نجد إلى تونس
فى عدد من القصص، إذ نجده فى قصة بنات الأشراف:
كان فى قديم الزمان بنى هلال
رجال أبطال صبحوا أحاديث وأمثال
ورحلوا من بلاد الشرق والجزيرة العربية

إلى تونس الخضراء
وكما سبق بأن أبو زيد راد الغرب
والزناتى حبس أولاد الملك سرحان
مرعى ويحيى ويونس
رحل العرب وقالوا ارحلوا ماعادش ف نجد عيشه
وقال احنا بقى لنا عند الزناتى حاجتين
مرعى ويحيى ويونس وبنات الاشراف
وصلوا المدينة –
(قصة بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)
كما نجده فى قصة عزيزة ويونس:
نتحدث إليكم فى هذا الحفل الساهر
من قصائد الشعر والأناشيد.
أقعدى يا شاطرة أقعدى يا
من قصة بنى هلال
وبعدها قال الراوى يا سادة يا كرام
كانوا بنى هلال عرب عربه أصحاب الركيز والحربة
....
رحلوا إلى تونس الخضرا
إزاى؟ إنهم كانوا فى الجزيرة العربية
فغلبت عليهم البلاد
فعادوا فى مجاعة شديدة
أقعد يا له..

فقال حسن يا أمير العرب إحنا صبحنا فى جدب شديد

عايزين نغدو عن بلادنا وندوّر على بلاد فيها الخيرات والزراعات والمراعى الكثيرة

فإذا هم جالسين

وإذا براجل جاء من عرض البر

راجل موقر يسمى جبر القريشى

(قصة عزيزة ويونس – الشريط الأول – وجه ١)

كما نجده فى قصة (عين الحياة):

ولما جدبت عليهم أرض نجد العدية

رحلوا إلى تونس الخضرا

وهم فى طريقهم إلى تونس مروا على العراق

(عين الحياة – الشريط الأول – وجه ١)

أما ما نلاحظه بين قصة (عين الحياة –٣ شرائط) وقصة (رزق وحسنة – ٣ شرائط) فهو أمر يتجاوز مسألة استرداد حدث، وهو أمر خاص بالسرد الشفاهى؛ إذ نلاحظ أن ثمة تطابقًا بين أحداث القصتين، وأنه لا فارق بينهما سوى اختلاف اسم البطلة (محبوبة رزق) فهى مرة (عين الحياة) ومرة أخرى (حسنة). الأمر الذى جعلنا نتساءل عن دوافع سليمان لرواية نفس القصة وتسجيلها مرتين؛ مرة باسم (عين الحياة)، ومرة أخرى باسم (رزق وحسنة)، وقد أوضح الحاج عبد الستار فتحى سليمان للباحث أنه بعد أن قامت شركة "ألحان المنوفية" بتسجيل قصة "رزق وحسنة"، طلبت شركة "أنغام الغربية" من الشاعر فتحى سليمان أن تقوم بتسجيلها هى أيضًا

فغيّر اسم البطلة، فاختار فتحى سليمان اسم "عين الحياة"[١٣٢].

إن أثر الأداء الشفاهى على علاقة زمن القصة بزمن الحكاية قد برز لنا من خلال ملاحظة أن ضرورة التواصل مع الجمهور فرضت على الراوى اللجوء للترتيب الزمنى البسيط للأحداث حتى لا تعكر كثرة أو تعقد الاسترجاعات والاستباقات صفو هذا التواصل، مما جعل العلاقات بين الحكايات يغلب عليها التسلسل. كما برز لنا هذا الأثر للأداء الشفاهى على مستوى إيقاع الحكايات؛ فحرص الراوى على الغناء لإمتاع الجمهور سواء كان هذا الغناء ذا وظيفة سردية أو ضرورة تفرضها تطورات العلاقة بين الراوى والجمهور جعل إيقاع الحكى يغلب عليه البطء فى الحركة، لطول زمن الحكى فى الغالب على زمن القصة. وأن السبب الرئيس لطول زمن الحكى على زمن القصة هو غناء الشاعر للمواويل التى قد تبدو "زوائد سردية"، لكنها فى حقيقة الأمر مبررة من حيث دورها فى التواصل بين الراوى والجمهور، وفى نفس الوقت هى محمّلة بدلالات اللحظة الزمنية التى ينتج فيها الشاعر روايته للهلالية ليكون الموال غالبًا الجسر الذى يتيح للشاعر فتحى سليمان إمكانية الربط بين الزمن السردى"الهلالى"، وزمن إنتاج هذا السرد وتلقيه، أما على مستوى استرداد الأحداث فقد ظهر أثر الأداء الشفاهى من خلال ملاحظة هيمنة الحكاية التكرارية؛ حيث عددٌ من الأحداث الرئيسة التى وقعت مرة واحدة تروى عددًا من المرات كضرورة يفرضها اختلاف إنتاج القصص زمانيًا ومكانيًا، مما يعنى ضرورة استرداد الأحداث الرئيسة الأولية عند الحاجة إلى وضع جمهور كل ليلة فى أجواء

السيرة الهلالية، كما ظهر من ناحية أخرى أن السرد الشفاهى يتسم بإمكانية أن يسترد الراوى ليس حدثًا، وإنما قصة بأكملها مع تغيرات طفيفة قد توهم المتلقى أنهما قصتان مختلفتان، وذلك من خلال تقديم روايتين لقصة واحدة تم إنتاجهما فى سياقين زمانى ومكانى مختلفين.

ينبغى على الدارس أن يؤكد أن تلك الاستنتاجات ما هى إلا ملاحظات مقتصرة على رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية، فى إطار الانشغال بطبيعة العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية من منظور الشفاهية والكتابية؛ ومن ثم نحاول فى الفقرات التالية التعرف على طبيعة تلك العلاقات فى رواية مراعى القتل. كما نحاول الوقوف على العلاقة بين زمن الحكاية والزمن الخارجى ونعنى به الفترة الزمنية التى رصدتها مراعى القتل من حياة المصريين(١٩٦٨-١٩٧٧).

ليس من باب المبالغة أن نقول إن الوقت الطويل الذى استغرقته عملية إنتاج رواية "مراعى القتل"، والذى امتد لسبعة عشر عاما (١٩٧٥- ١٩٩١) وفقا لفتحى إمبابى[١٣٣]، يعنى أن الرواية أخذت الحقوق التى تمنحها الثقافة الكتابية لنصوصها كاملة، بدءًا من الحق فى المراجعة والتنقيح وصولا إلى التقديم والتأخير فى الأحداث، وإعادة ترتيب الفصول، والحذف والإضافة.. إلخ.

تشتمل الرواية على ثلاثة قطاعات رئيسة للحكى:

١- قطاع يرتبط بتغريبة بنى هلال فى الزمن القديم.

٢- قطاع يرتبط بتجربة الفوج ٨٩ فى حرب الاستنزاف وما

بعدها.

٣- قطاع يرتبط بتغريبة عبد الله عبد الجليل ورفاقه من المحاربين القدامى من أجل لقمة العيش.[١٣٤]

ثمة اختلافٌ بين القطاع الأول من ناحية، والقطاعين الآخرين من ناحية ثانية؛ فالقطاعان الثانى والثالث يتقاطعان، ونقطة تقاطعهما البطل (عبد الله بن عبد الجليل)؛ الذى يشارك فعلا وقولا فى أحداث القطاعين. أما القطاع الأول المتعلق بتغريبة بنى هلال فى الزمن القديم فيبدو أن وجوده كقطاعٍ للحكى لم يكن بغرض الاشتباك مع القطاعين الآخرين عند إعادة ترتيب الأحداث على النحو الذى ظهرت به فى الرواية، ليأخذ نصيبه من زمن الحكى، وإنما جاء وجود ذلك القطاع (تغريبة بنى هلال فى الزمن القديم) ليفرض على القطاعين الآخرين (تجربة الحرب/ تغريبة المصريين من أجل لقمة العيش) أن يتشكلا فنيًا من منطلق أنه بمثابة "الماضى الذهبى"، الذى يسعى البطل لأن يستعيده فى مواجهته للحاضر المعيش، بينما يسعى الروائى إلى أن يشكل زمنيًا أحداث الرواية (الحاضرالذى يعيشه البطل)، على النحو الذى يكشف ليس عن وجود حلقة مفقودة بين (الماضى الذهبى) و(الحاضر الردىء) فحسب، وإنما ليكشف بالأحرى عن عدم صلاحية الرؤية الماضوية للزمن لتغيير ما آل إليه الحاضر الرديء، وربما تورط تلك الرؤية الماضوية فى المساهمة فى صنع الحاضر على ذلك النحو من الرداءة.

ومثلما رأينا فى فصلى صورة البطل وصورة اللغة أن العلاقة بين الراوى والبطل عرفت ثلاثة أشكال (تقديم البطل - تفكيك وعى

البطل – أدلجة وعى البطل)، وأنه كان لكل شكلٍ من هذه الأشكال الموقع المناسب للراوى والأسلوب اللغوى الملائم لهذا الغرض أو ذاك من تلك العلاقات، فإن تشكيل الزمن الحكائى قد خطط له الروائى بحيث يسهم مع صورة اللغة فى دعم كل غرضٍ من تلك الأغراض الثلاثة لتبرز صورة البطل على النحو الذى يريده لها الروائى.

يبدأ زمن الحكى لمراعى القتل من المنتصف؛ إذ يجد القارئ نفسه أمام بطل على طريق السفر من مصر إلى ليبيا؛ ومن ثم سيكون أمام الروائى مهمة إخبار القارئ بماضى الشخصية (قبل السفر) ومستقبل الشخصية (بعد السفر)، بينما هو يسرد حاضر الشخصية (أثناء السفر). وهذه البداية فى حد ذاتها تفرض تعقيداً وتشابكًا فى العلاقات بين الأزمنة (الماضى والحاضر والمستقبل)؛ ولا يخفى أن هذا التعقيد والتشابك بين الأزمنة من سمات السرد الكتابى؛حيث تنبنى "مراعى القتل" على التداخل بين الأحداث دون اهتمام بتواليها فى الزمن، ودون ضوابط منطقية واضحة، فرغم ما بين زمن السرد وزمن الأحداث من تباين واضح، فإن التداخل بينهما قد تحقق بالفعل من خلال احتواء زمن السرد للزمن المسرود، ثم السماح له بالتدفق فى صورة وقائع مستحضرة من الماضى من خلال وعى عبدالله؛ حيث يستحضرها عبدالله بوعيه فى زمن السرد لا بوعيه فى زمن حدوثها، وتنتظم هذه الوقائع المستحضرة حول"عبدالله"، وهو ما يجعلها متماسكة، رغم تباينات سياقاتها الزمنية(١٣٥).

والحقيقة أن هذا التداخل بين الأزمنة لم يكن صعبًا فى إدارته

على الروائى فحسب؛ إذ يستوجب ذلك التداخل على القارئ أن يكون يقظًا ليستطيع أن يعيد تنظيم الوقائع المستحضرة ضمن أزمنتها الحقيقية ليتابع حركة الزمن. ويمكن أن نصف تجاوزًا حركة الزمن فى مراعى القتل بأنها بمثابة "دوّامات سردية"؛ وذلك لأن عبدالله يظهر فى أحايين كثيرة باعتباره "ذاتًا وسيطة" (١٣٦)؛ حيث يفقد فى بعض السياقات السردية إرادته التذكرية، فيبدو أنه يتذكر رغم إرادته، وكأن الروائى أراده ذاكرة مباحة، لكن فى سياقات سردية أخرى تكون رغبة عبدالله الذاتية فى التذكر جامحة بمجرد توفر الحافز لاستدعاء ما يشابه أو يناقض الحدث المعيش فى زمن السرد من ذاكرته الخازنة بنفس الوضوح للقديم والحديث من ماضيه؛ ومن ثم، تعد الوقائع التى يستحضرها عبدالله بمثابة البوصلة التى يمسك الروائى بها ليقوم من خلالها بعملية التوزيع السردى للرواية. ولاشك أن عملية التوزيع السردى تسعى لأن تقدم للقارئ شخصية روائية تتسم بالاتساق، رغم كونها تحتوى على عدة شخصيات(أنوات–جمع أنا)، ربما بعدد اللحظات الزمنية المتعاقبة، التى تكوّن هذا التيار الزمنى، الذى يعد الحاضر مرحلة من مراحله(١٣٧). فوعى عبدالله بذاته وبالعالم من حوله، ومن ثم رؤيته لماضيه وحاضره،تتغير بفعل الزمن؛ ومن ثم، تتسق الشخصية، وبقدر ما تتسق تكون مقنعة للقارئ إذا ما استطاع الروائى إيهام ذلك القارئ بـ"معقولية الزمن"(١٣٨). وقد بدت شخصية عبدالله متسقة إلى حد كبير فى تحولاتها، نظرًا لاعتماد فتحى إمبابى فى تحقيق هذا الإيهام بمعقولية الزمن على المزاوجة بين الماضى والحاضر فى عملية التوزيع

السردى للوقائع المستحضرة والوقائع المعيشة، والتى تنتظم جميعها حول "عبدالله" لتضئ تحولات وعى هذه الشخصية، تلك التحولات التى مكّنت عبد الله من تحديد العدو الحقيقى الذى سلبه حقوقه الإنسانية، واكتشاف أنه لم يكن يحارب دفاعًا عن وطن بقدر ما كان يحارب من أجل حاكم وحاشية من الفاسدين حوّلوا عدو الأمس إلى صديق اليوم، وفتتوا الأمة العربية التى نشأ عبد الله على الانتماء إليها.

فمع انتهاء الفصل الأول حيث البطل ورفاق السلاح والغربة على طريق السفر من مصر إلى ليبيا، يظهر المكان/ الضبعة بوصفه حافزا للاسترجاع، وتستمر حركة الاسترجاع على مدى الفصول الثانى والثالث والرابع (عشرين صفحة).

"صاح نبيل: القطار الحربى، الضبعة، معسكر تدريب الدفاع الجوى.

(...) عندما جلس (عبد الله) على مقعده شعر بالدوار، اتكأ للخلف ملقيا برأسه للوراء، وعاد يغمض عينيه تاركًا لفيض من حمم الذاكرة تنهمر عليه" (الرواية ص٩)

ويحدد الراوى المدى الزمنى للحركة الاسترجاعية فى بدايتها بالعام.

"منذ عام على وجه التقريب، ركب هذا الخط الحديدى وسط المئات من جنود كتيبته قادما من الجبهة متجها إلى مركز تسليم المهمات بعد انتهاء الخدمة العسكرية " (الرواية ص١٠)

لكنها سرعان ما وصلت إلى أبعد مدى يمكن استرجاعه، وذلك

حين بدأ عبد الله يستعيد تاريخ الألم فى حياته بدءًا من تعذيب الأب له :

ابوى اللى اصيب بالجنون، رمى بى للهواء، بعد أن طاشت عصا الخيرزان، واتهشمت على النافذة الحديد.. تلات ليالى، السوط بالكرابيج، قضاء الليل مقيدا بحبل على شجرة الجميز المسكونه " (الرواية ص٢٠)

وتزداد تلك الحركة الاسترجاعية بُعدا عن الحكاية السابقة عليها حين تمتد إلى ما قبل ميلاد عبد الله عن طريق استرجاع آخر(جزئى) داخل هذه الحركة الاسترجاعية يتحول فيه عبدالله من دور الراوى لما فى ذاكرته إلى مروى له ما فى ذاكرة (الجد عبد الجليل – الخال عزام – مصطفى) من تاريخ شفاهى للعلام الكبير وكفاحهم ضد البدو، مرورًا بعذاباته مع الأب والإخوة حتى الوصول إلى سنى التجنيد، ثم قرار الرحيل إلى ليبيا.

وتنتهى هذه الحركة الاسترجاعية بالوصول إلى النقطة السابقة مباشرة للنقطة التى وصلت إليها الحكاية الاسترجاعية :

"ثمانين جنيها دفعت لرجل يجلس على الناصيه المجاورة لمكتب سفريات يقع بميدان العتبة، بينما دفع الذين يملكون جوازات سفر عشرين جنيها فقط... إلخ " (الرواية ص–ص٢٠ – ٢١)

ومن ثم فنحن أمام استرجاع خارجى؛ فليس ثمة تداخل بين حدود الحكايتين، كما أن المضمون القصصى فى الحكايتين مختلف، بل إن الحكايتين ترويان من موقعين مختلفين فما قبل الاسترجاع حكاية يرويها الراوى، أما الحكاية الاسترجاعية فيرويها (عبد الله)

بعد أن منحه الراوى حق رواية ما فى ذاكرته بخطاب مباشر؛ وذلك فى إطار العلاقة الأولى بين الراوى والبطل والتى يحرص فيها الراوى على تقديم البطل بالشكل الذى يكسبه تعاطف القراء؛ نظرا لما يرويه بنفسه من معاناة وظلم تعرض لهما فى حياته.

جاءت هذه الحكاية الاسترجاعية على ذلك النحو من التوسع التدريجى لمداها بدءًا من العام الأخير السابق عليها (تسليم مهمات الجيش) وإيغالا فى الذاكرة للوصول إلى حكايات وقعت قبل ميلاد البطل وسمعها من الأجداد، وعلى ذلك النحو من الاتساع الكبير لسعة تلك الأحداث التى سردها البطل فى حكاياته الاسترجاعية؛ حيث يمكن أن تحدد سعة تلك الأحداث بسنوات يتجاوز عددها عدد سنى عمر البطل نفسه، جاءت هذه الحكاية على هذا النحو لتعكس حالة البطل النفسية لحظة التذكر؛ إذ يسبح فى ذاكرته سباحة الغريق، فيضرب فى كل اتجاه على أمل أن يجد فى ذاكرته ما يفسر له حاضره؛ ومن ثم يمكن القول لقد حققت هذه الحكاية الاسترجاعية الغرض منها وهو التعريف بماضى الشخصية، وقد تم ذلك على نحو يشير لدور الكتابة فى السرد.

وثمة إمكانية توفرها الكتابة للسرد فى مراعى القتل، وهى ما نجده فى الانتقال بين محاور الحكى الرئيسية (الحياة فى القرية/ تجربة الجيش/ تغريبة المتسللين المصريين) من فصل لآخر، مما يعطى للراوى فرصة التحكم فى وقف سرده عن إحدى التجربتين مع نهاية فصل، وبدء الفصل التالى مباشرة بسرد عن التجربة الأخرى، فتبدو علاقة التسلسل بين الفصول لا دال عليها سوى الترقيم؛ وذلك

لأن التدليل على ذلك الترتيب بين الفصول استنادا لما يمكن أن يكون بين نهاياتها وبداياتها من علاقات، أمر يحتاج إلى قدر من التحليل والتأويل. والحقيقة أن هذه الإمكانية الكتابية قد تثير لدى القارئ الشوق لمتابعة ما انتهى إليه الفصل من أحداث من خلال الفصل التالى له فيفاجأ بامتناع عن سرد ما يشتاق لمتابعته فيستمر فى القراءة على أمل إشباع رغبته فى استكمال ما توقف من أحداث إلى أن يكتشف تولد شوق جديد لديه مع قرب نهاية هذا الفصل فيمنّى نفسه بمتابعة أحداثه فى الفصل التالى له فلا يجد بغيته الجديدة، وإنما يصادف بغيته القديمة وهكذا.

فما إن ينتهى الاسترجاع الأول فى الرواية، والذى امتد للفصول الثانى والثالث والرابع، وتعاطف القارئ من خلاله مع البطل المظلوم من الأهل، حتى نجدنا على مدى الفصل الخامس نعود لمحور الحكى السابق على الاسترجاع (تغريبة المتسللين المصريين)؛ حيث يعانى رفاق السلاح والغربة من مآسٍ طبيعية (أمطار غزيرة – عراء – صحراء)، فضلا عن إذلال أولاد على لهم واستغلال السائقين لهم، لتصل المآسى لذروتها حين يصل الخوف للدرجة التى يمكن للأم فيها أن تقتل ابنها الرضيع خوفا من أولاد على المسلحين الذين يزعجهم صراخه عند مرور دورية ليبية للتفتيش، ثم ينتهى الفصل نهاية بشعة حين يستيقظ المتسللون على جثث متسللين مصريين جرفها السيل إليهم:

"نهض وهو يصرخ (عبد الله):

قوم يا وله، قوم انت وهو، فز يا بن المفحور، ح نموت هنا يا ولاد

الكلاب، جثث ميتين، جثث ميتة يا وله " (الرواية ص٤٧).

يخيب ظن القارئ حين يتوقع استكمالا لمحور (تجربة المتسللين المصريين) مع بداية الفصل السادس بعد وصوله لهذه النهاية البشعة فى الفصل الخامس؛ ومن ثم تحتاج أى بداية أخرى للفصل السادس لتعليل:

"منذ الصباح اصطفت سرايا الدفاع الجوى فى ساحة مركز تدريب إنشاص، ينتابهم القلق..." (الرواية ص٤٨ ومايليها)

إن صورة جثث المصريين التى يجرفها السيل دال قوى على حالة الإذلال/ نقيض البطولة، وحافز فى آن على أن يكون الحكى التالى لها فى أكثر محاور الرواية بطولية، ألا وهو محور (الجيش)، ليتضح ما بين طرفى هذه الثنائية الضدية (الإذلال/ البطولة) من بون شاسع على مستوى الدلالة، وإن تسلسلا بفعل الكتابة فى ترتيب الفصول.

إن تجربة الجيش سابقة على تجربة تغريبة المتسللين المصريين إلى ليبيا على مستوى زمن القصة؛ ومن ثم فإن وقف الراوى للحكى عن تجربة تغريبة المتسللين والعودة إلى تجربة الجيش يعد على مستوى زمن الحكى الاسترجاع الثانى الخارجى فى الرواية، وهو استرجاع يمتد إلى الشهور الأولى من دخول عبد الله إلى الخدمة العسكرية :

"كان قد وصل بعد أن أمضى إجازته الثالثة فى قريته... جاء متأخرا عن تمام العودة من الإجازة بعشر ساعات... " (الرواية ص٤٩)

أما سعة هذا الاسترجاع فلا تتجاوز اليوم الواحد؛ حيث يبدأ من الساعة السادسة صباحًا

"فى الساعة الثانية عشرة ظهرا، كان قد مر على وقوفهم هذا ست ساعات متواصلة... " (الرواية ص٤٨)

ويمتد حتى توزيع السرايا على المواقع وبدء عمليات التجهيز فى الثانية من صباح اليوم التالى :

"فى الثانية صباحا دخلت بقية الكتيبة الشلوفة، .... نودى على الضابط بسرعة توزيع السرايا على المواقع والبدء فورا فى عمليات التجهيز " (الرواية ص٦٠)

وقد شغل هذا الاسترجاع الفقرات (١-٢-٦-٧-٨) فى الفصل السادس، وقد وصلت إلى ثلاث عشرة صفحة ونصف من مجموع ثمانى عشرة صفحة، هى عدد صفحات الفصل السادس؛ حيث يقطع الراوى هذا الاسترجاع (محور الحكى عن الجيش/ البطولة) باسترجاع آخر خارجى (حلم عبدالله باغتصابه لأنصاف إحدى نساء المهجرين) يتناقض فى المضمون القصصى مع الاسترجاع السابق، ومع ذلك يتفق معه فى موقع الراوى وصيغة نقل الخطاب:

"تحت ظل إحدى الناقلات استلقى عبد الله... ولم يلبث أن راح فى نوم عميق..... وبينما كانت تنحنى تفك البقرة من عقالها، شعرت به خلفها، قامت جانبا، أمسك بها يضمها بعنف، دفعها إلى.... " (الرواية ص-ص٥٣-٥٧)

ويشغل سرد هذا الحلم ست صفحات، وتصل الفترة الزمنية التى تستغرقها أحداثه إلى ثلاثة عشر يومًا

"وطول ثلاث عشر يوما هى أيام الإجازة كمن عبد الله للمرأة الصغيرة " (الرواية ص٥٦)

إن ما سبق ملاحظته من علاقة بين نهاية الفصل الخامس (الإذلال/ جثث المتسللين المصريين التى يجرفها السيل) وبداية ونهاية الفصل السادس (البطولة/ الحكى عن تفوق البطل فى الجيش)، يمكن ملاحظته على مستوى العلاقة بين فقرات الفصل الواحد؛ حيث أتاحت الكتابة للروائى أن يسرد، فى الفصل السادس وتحت تسلسل رقمى للفقرات، استرجاعين ينفى أحدهما الآخر دون أن ينفى تسلسلهما الرقمى انسجام النص كلية.

نلحظ بقاء الحكى عن محور المتسللين المصريين معلقا إلى الفصل السابع، لكن العودة من الاسترجاع (محور الجيش/ البطولة) إلى الحكاية السابقة عليه (جثث المصريين المتسللين التى يجرفها السيل) تتم بطريقة كما لو أنه لم يكن هناك أى شيء علّق الحكى عن (جثث المصريين المتسللين التى يجرفها السيل)؛ إذ يتم استئناف الحكى عنها من آخر نقطة وصلت عندها هذه الحادثة بالضبط:

"بابتسامة حزينة كان يجيبهم : يا جماعة الصبر هم دول مش لهم أهل ح ينفطر قلبهم عليهم، نعرف اسماءهم علشان نقول لأهاليهم، اعترض الجميع يريدون الرحيل... إصرارهم تراجع أمام يديه وهى تجمع بهمة وإصرار أشلاءهم المبعثرة... " (الرواية ص٦٦)

إن هذا النوع من الاستئناف هو استئناف ضمنى، تلعب الكتابة دورا كبيرا فى إتقانه. إن الحكاية المُستأنفة (دفن جثث المتسللين

المصريين) لاتلبث أن تُستأنف حتى يقع استرجاع ثالث خارجى يمتد إلى الأسبوع الثانى من يونيو١٩٦٩:

"الأسبوع الثانى من يونيو عام ١٩٦٩ أول يوم ترجع فيه الجبهة بعد أجازة.." (الرواية ص٦٨)

حيث يتعرف عبد الله على رفاق السلاح الشهداء نتيجة ضرب الطائرات الإسرائيلية للفوج ٨٩، وتزيد المدة الزمنية التى تتم فيها أحداث هذا الاسترجاع (السعة) على الساعتين بقليل، هى زمن تأخر عبد الله عن تمامه وتعرفه على الجثث/ الشهداء، وتصل مساحة هذا الاسترجاع على الورق إلى تسع صفحات، والجدير بالملاحظة هنا ليس الإضافة الكمية لعدد القفزات الزمنية للوراء (الاسترجاعات) فحسب، وإنما بالأحرى الطريقة التى تم بها الربط بين الحكاية الاسترجاعية (تعرف عبد الله على الشهداء من رفاق السلاح) والحكاية السابقة عليها (دفن جثث المصريين المتسللين التى جرفها السيل)، فوجود قفزة زمنية للوراء (محور الحكى عن الجيش) بعد صفحتين فحسب من استئناف الحكى عن (محور الحكى عن تغريبة المتسللين المصريين) كان يمكن أن يصيب النص بشيء من عدم التماسك، لولا توظيف الروائى لما بين الحكايتين من اشتراك فى المغزى، وهو رخص ثمن الشهداء فى الحكايتين،

"صمت الجميع وانهمكوا فى سيرهم.. حدّث نفسه.. أنا عارف... جثة الشهيد عمر ما يصيبها العفن.. أنا صفيتهم بنفسى ٢٤ شهيدا.. إلخ " (الرواية ص٦٧)

إن اشتراك الحكايتين فى المغزى فضلا عن وجود عبد الله

كقاسم مشترك فيهما جعل الكاتب يتغاضى عما بينهما من فاصل زمنى ليدعم الوصل بينهما، وذلك من خلال استئناف حذفى(١٣٩) يتضح فيه دور الكتابة؛ إذ يمكن للقارئ التعرف عليه إذا ما أحس بوجود فاصل زمنى بين الحكاية الاسترجاعية والحكاية السابقة عليها من خلال علامة كتابية كبدايات الفقرات أو وجود نقط متجاورة على النحو الذى يظهر فى الشاهد أعلاه.

تتوقف تلك الحكاية الاسترجاعية (التعرف على شهداء الحرب) التى تمتد للأسبوع الثانى من يونيو ١٩٦٩ حين يتوقف القارئ أمام فقرة مستقلة عن الفقرات السابقة ومعزولة عنها بعلامة كتابية (××××) يسبقها بياض ويتلوها بياض.

* * *

امشى.. امشى يا ابن عبد الجليل، غد السير، عل طبرق صارت قريبه.. (...) ولا يعصرك الألم البارح فى كف القدم، يصعد إلى عقلك كما صعد الألم لعقل سليمان الدبس.. امشى لعل طبرق صارت قريبه.. " (الرواية ص٧٥)

ونلحظ فى هذه الفقرة وجود دال من الحكاية الاسترجاعية (التعرف على شهداء الحرب) ممثلا فى اسم (سليمان الدبس) أحد رفاق عبد الله فى السلاح، ويوجد بها أيضًا دال آخر من الحكاية السابقة على الحكاية الاسترجاعية (دفن جثث المتسللين المصريين) ممثلا فى المكان "طبرق". وبالإضافة إلى ذلك يلعب الشكل الطباعى لهذه الفقرة دور الاستئناف الحذفى حيث يعقبها الاسترجاع الرابع فى الرواية :

"أول هجوم للطيران الإسرائيلى المباشر على الكتيبة كان بعد ما عسكرنا بأسبوع.... (...) بعد أسبوع هوجمنا بشكل مباشر.. " (الرواية ص٧٦وما بعدها)

يأتى هذا الاسترجاع (الرابع) ليشغل قدرا من المدة الزمنية الواقعة بين الاسترجاعين الثانى والثالث؛ فالاسترجاع الثانى كان مع بداية الانتقال للجبهة (فى الشهور الأولى للخدمة العسكرية لعبدالله ولم تزد سعته عن اليوم الواحد)، بينما الاسترجاع الثالث كان فى الأسبوع الثانى ليونيو ١٩٦٩(حيث التعرف على الرفاق الشهداء بعد العودة من أجازة، وكانت سعته حوالى ساعتين)، لكن الاسترجاع الرابع تصل سعته إلى ساعتين بينهم حذف لمدة أسبوع و يشغل ثلاث صفحات.

إن الاسترجاع الرابع بعودته لأول هجوم إسرائيلى على الكتيبة يعكس الحركة غير المنتظمة لعملية التذكر، حتى لو كانت لمحور واحد للحكى (تجربة الجيش)، لاسيما أن الاسترجاع الأول قدم من هذا المحور مشهد تسليم مهمات الجيش؛ حيث بداية الاسترجاع من نهاية التجربة وهى أقرب نقطة زمنية للحظة التذكر، لكن هذه الحركة غير المنتظمة للاسترجاعات هى كذلك لأنها تحاكى طريقة عمل الذاكرة، فضلا عما يمكن أن يكشفه النظر فى هذه الحركة غير المنتظمة للاسترجاعات من وجود منطق ما لحكيها على هذا النحو أو ذاك من الترتيب.

على الرغم من اختلاف الاسترجاعات السابقة من حيث المدى والسعة والمساحة المتاحة لكل منها على الورق إلا أن الملاحظ أنها

اشتركت جميعًا فى وجود حافز لتذكر أى منها:

- الضبعة/ استرجاع "تسليم مهمات الجيش".
- الإذلال للمتسللين/ استرجاع "الخروج للجبهة".
- جثث المصريين المتسللين/ استرجاع "التعرف على جثث الشهداء فى الجبهة".

لكن الاسترجاع الخامس يبدو أنه استرجاعٌ لا حافز له، فعلى مدى إحدى عشرة صفحة (ص-ص ٧٩-٨٩) يسرد الراوى تطور علاقة البطل بصلاح عقل الشاب اليسارى وحبيبته الدكتورة وفاء ولقائه بهم وبأصدقائهما فى مستشفى الدمرداش، ثم جامعة عين شمس، ثم ميدان التحرير حيث الجموع الغفيرة من الطلاب المتظاهرين:

"بعد أقل من عامين شاهدها بميدان التحرير فريسة يعتورها جنود الأمن المركزى.. وهى تهاجم عسف النظام وامتحانه للجامعات المصرية فجر الرابع والعشرين من يناير لعام ١٩٧٢..."(الرواية ص٨٥)

قد يكون دخول البطل فى مجال تلك العلاقات مُبررًا من باب تطور العلاقة بين صلاح عقل وعبد الله، لكن يبدو أن محفزات البطل لتذكر تفاصيل تلك العلاقات وما شهدته من أحداث، لم تكن كافية لاستحضارها كزمن نفسى لعبدالله، الأمر الذى يجعل الباحث يعتبره تذكرًا غير مبرر فنيًا بالقدر اللازم لذلك، رغم أن العلاقة التى بين (صلاح وعبد الله)، بوصفهما ممثلين للنخبة المثقفة اليسارية والفلاحين(الجماعة الشعبية)، تمثل خيطًا أساسيًا من خيوط الحكى

فى "مراعى القتل" ؛ إذ من غير المعقول أن تتغافل رواية واقعية، تتناول هذه الفترة الزمنية التى مر بها المجتمع المصرى (٦٨-١٩٧٧)، عما شهدته من أحداث هامة مثل الحركة الطلابية، التحول السياسى لمصر فيما عرف بسياسة الانفتاح، الصلح مع إسرائيل وما ترتب عليه من فرقة عربية وتحالف استراتيجى مع الولايات المتحدة الأمريكية.

على أية حال، فإن الملاحظ أن القسم الأول للرواية هو أكثر أقسام الرواية زخمًا بالاسترجاعات؛ حيث نجد أن عدد صفحاته يصل إلى خمس وثمانين صفحة، تحتل الاسترجاعات التى تمت خلال هذا القسم حوالى سبع وستين صفحة. بينما كانت هناك ثمانى عشرة صفحة فحسب بدون استرجاعات تم خلالها متابعة الحكى عن محور المتسللين المصريين. ويتوزع حيز الاسترجاعات على الورق ما بين استرجاعات تتعلق بالقرية (سدود) وقد وصلت لحوالى ٢٤ صفحة، واسترجاعات تتعلق بالجيش كانت ذات النصيب الأكبر فى عدد الصفحات، حيث احتلت ثلاثا وأربعين صفحة. وإذا ما وضعنا فى الاعتبار أن حاصل جمع الفترات الزمنية التى استغرقتها الأحداث فى الاسترجاعات المتعلقة بمحور الحكى عن الجيش على أقصى تقدير هو عبارة عن:

يوم من تسليم المهمات حتى العودة للقرية + يوم خاص بالاستعداد للخروج للجبهة + ساعتين للتعرف على جثث الشهداء + ساعتين (بينهما حذف لمدة أسبوع) قبل وبعد استشهاد حنفى بسطرمة وماهر شفيق = ٥٢ ساعة.

فـإن فى ذلك إشـارة إلى بطء الحكى؛ إذ يـفـوق زمن الحـكـايـة زمن القصة، للدرجة التى يمكن القول معها أن كل ساعة من الساعات الاثنتين والخمسين، التى يسترجعها عبد الله خلال القسم الأول على محور الجيش حصلت على مساحة تقترب من ٨٦٪ من حجم الصفحة. ومن هنا، يمكن القول إن الدلالات التى يمكن أن تصل للقارئ من هيمنة تلك الاسترجاعات التى تدور حول مدى معين (٦٨-١٩٧٣)، لا تخرج عن التفوق الفردى لعبد الله تفوقًا يكشف عورات الجيش والنظام الحاكم، فإن ذلك يعنى أن تشكيل زمن الحكى يتم على النحو الذى يحقق غرض الكاتب من تقديم عبد الله على تلك الصورة.

ويدعم ذلك أن الدلالات التى يستخلصها القارئ من الاسترجاعات المتعلقة بمحور الحكى عن القرية (٢٤ صفحة فى القسم الأول من الرواية) يبدو فيها عبد الله فى صورة المظلوم من الأهل؛ ومن ثم الجدير بتعاطف القارئ معه.

أما الصفحات الثمانى عشرة المتعلقة بمحور الحكى عن تجربة المتسللين المصريين، فالملاحظ أنه حتى بداية القسم الثانى من الرواية وانتهاء رحلة المتسللين بالدخول لمدينة درنة تكون المدة الزمنية التى استغرقتها تلك الرحلة قد وصلت إلى الثلاثين يومًا منها ثلاث ليالٍ فقط فى التسلل عبر الحدود :

"فى منتصف الليلة الثالثة لعبورهم الحدود... امتنعوا عن دخولها (طبرق) خوفا من الشرطة وناموا على أعتابها بعد جهد ثلاث ليال ويومين... " (الرواية ص٩٧)

أما الثمانية والعشرون يوما المتبقية فهى ما بين التسول والعمل فى طبرق :

"ستة عشر يوما أمضوها على قهاوى وأرصفة طبرق.. فى اليوم السابع عشر ومنذ الصباح الباكر تربصوا على الرصيف أمام القهوة ومع أول عربة هلت قفز الخمسة ولم تمض نصف ساعة حتى كانوا بأعلى الجبل.. أمضوا مع خمسة وثلاثين عاملا أحد عشر يوما من العمل المتواصل.. وفى ليلة اليوم الثامن والعشرين... " (الرواية ص-ص٩٨-٩٩).

لقد كان القسم الأول من الرواية أكثر أقسامها زخما بالاسترجاعات، لكن ما يلفت الانتباه، أن جدل الماضى والحاضر فى شخصية عبدالله لم يكن جدلا بين زمنين مختلفين يمكن أن يقع الصراع بينهما، فتقع تحولات ذات أهمية فى الشخصية نتيجة لهذا الصراع، تمكّنها من أن تلعب دورًا إرادويًا تحاصر به أسباب عجزها الممتدة على نحو مأساوى من الماضى إلى الحاضر دون انقطاع. وهنا ينبغى أن نشير لوجود ماضٍ بطولى زائف يتمثله عبدالله من خلال نموذجه "أبى زيد الهلالى"؛ حيث يفتقر الواقع الاجتماعى والظرف التاريخى للمجتمع المصرى عقب هزيمة ٦٧، لأية إمكانية لتحقق هذا النموذج، مما يجعل عملية التمثل بمثابة تعويض نفسى عن الانكسار، وماضٍ حقيقى عانى فيه عبدالله من الحرمان والظلم والفشل فى حماية حقوقه كمواطن دافع بإخلاص عن وطنه المغتصب. وقد كان الماضى بشكليه (البطولى الزائف والانكسارى الحقيقى) فى علاقته الجدلية بالحاضر أشبه بكائن خرافى يلتهم

الزمن الحاضر فى جوفه ويفرز من إنزيماته الانهزامية ما يكسو به الزمن الحاضر، ثم يلفظه لينمو على الأحداث المماثلة التى يقف أمامها عبدالله مفتقراً لمقومات البطولة؛ فيتجاور بذلك الإحساس باستحالة أن يعود الزمن للوراء ليحقق ماضياً بطولياً لكونه ماضياً ذهبياً زائفاً، والإحساس فى آن بأن الماضى ينتج الحاضر على صورته الانهزامية:

" الزمن قطر غشيم لا يرجع للوراء.. الأمس مثل اليوم.. والذكريات لهب تحت الرماد..أول ما وعيت على الحياة زواج أبى بغير أمى" (الرواية ص١٦)

وإذا كانت الأحداث التى يمر بها عبدالله فى الزمن الحاضر تحاصره فى داخل دائرة الفشل والعجز، فإن تفجير تلك الأحداث الحاضرة لمثيلاتها فى ماضيه تضاعف من إحساسه بالفشل والعجز؛ فالفشل فى مواجهة أخيه عبد الرحيم الذى حرمه من الحصول على إرثه يتضاعف ويتضخم باستحضاره لفشله أو حرمانه من التعليم، وقسوة الأب. والفشل فى مواجهة الفساد فى مؤسسة النيل التى عمل بها مكافأة له على إصابته فى الحرب يتضخم باستحضاره الدائم لإحساسه بضرورة تبرئة نفسه وسلاحه (الدفاع الجوى) من العجز عن مواجهة دبابات اليهود التى فتحت ثغرة الدفرسوار فى ظل غياب تام لسلاح المدفعية المصرية. والفشل فى مواجهة الحاج حميده الذى حاول اغتصاب الصبى المصرى رضا، فهرب الصبى قفزاً من سيارته فمات، يتضخم- هذا الفشل والعجز- باستحضار عبدالله لعجزه أمام المدرعات الإسرائيلية على خط القناة:

"قبل أن أقتل الحاج حميدة يجب أن أستعيد منه نقودى أنا، ثم لماذا أمضى العمر مسجونا فى أمر لا ناقة لى فيها ولا جمل...أعمل معركة مع الحاج حميدة..لا ..انسحب..انت فى ارض غريبة يا ابن عبد الجليل والمدرعات لا زالت تحاصرك، اهرب إذن، انسحب،موت رضا أو موت روحك، ألا يا ابو زيد، أبو زيد مين يابن الكلب، لو مت وصار ابنك يتيما، مين ح يمد له يد المساعدة..انت دودة ولا تسوى...إلخ" (الرواية ص-ص٣٠٦-٣٠٧)

إن اصطباغ الحاضر بلون الماضى الانكسارى لا يقف من ورائه قوى قمعية تجبر عبدالله على الرضوخ لها فحسب، وإنما ما يساعد على استمرار الحاضر بلون الماضى الانهزامى؛ ومن ثم تضخم إحساس عبدالله بالعجز والفشل هو ما يستشعره العاجزون من إحساس بالأمان الفردى، وربما التربح من وراء اللامبالاة والسلبية!!

ولا يفلت الزمن الحاضر من قبضة الماضى الانكسارى إلا حين يبدأ ترحيله من ليبيا؛ حيث تنتهى بذلك آماله فى التكسب من الروح الانكسارية المهادنة التى كانت تؤمّن بقاءه فى أرض الغربة. وتمثل لحظة ترحيل المصريين وتجييش الجيش المصرى على الحدود الليبية لحظة واقعية هامة تفجّر بداخل عبدالله لحظة العبور، فلا يُستحضر الماضى هنا لتضخيم الفشل فى الحاضر، وإنما تُستحضر تلك اللحظة الماضية "البطولية" لتقف بين يدى الحاضر الانكسارى، وتتم مساءلة تلك اللحظة الماضية على نحو يكشف عن تحولٍ فى شخصية عبدالله. فمجرد استحضار عبدالله لحواره مع صلاح عقل فى لحظة

العبور، وهو فى انتظارالترحيل من ليبيا، و الجيش المصرى على الحدود الليبية يمثل ولادة إرادة داخلية– وليس مجرد رغبة– فى مساءلة الحاضر للماضى لاحتوائه وحصاره إن أمكن:

"– علشان تتظاهروا فى القاهره

قال بعصبية:احنا اللى طالبنا بالحرب واجبرنا النظام على خوضها.

سار مجروحا بضع خطوات وقد تفجر به الغضب:

–وانت ..يا منحوس سلم رقبتك للصوص..

سمعه جيدا ..لكنه فكر .. هذا أمر آخر.." (الرواية ص٣٢٤)

ويتحقق عبدالله من صدق نبوءة صلاح بأنه يسلّم رقبته للصوص، حين يصل إلى مرسى مطروح ليتسلم من الحاج حسن مستحقاته التى كان يتم تحويلها إليه من ليبيا، فيجد أنه وكل المرحّلين قد وقعوا فريسة لنصاب تحميه الشرطة، وهنا يرفض عبد الله أن يستحضر ماضيًا انهزاميًّا،بل يواجه عقيد الشرطة الذى أهانه عند معرفته أن إصابته كانت فى ثغرة الدفراسوار، ويتخلص عبدالله من خوفه ومن هيمنة ماضيه الانهزامى على حاضره، ليبدأ فعله الاحتجاجى حين يكتشف أن ضابط الشرطة يعمل لصالح الحاج حسن (النصّاب):

"لم يأبه عبد الله لا بالذين يشدون وثاقه، ولا بالمخبرين الذين كالوا له اللكمات فى كل مكان من جسده .. كان أهم شيء لديه العقيد ..سارع بمقاطعته بأعلى صوته: لأ ... ما تقدرش ومش من حقك..." (الرواية ص٣٤٣)

يلعب عبد الله بهذا الفعل الاحتجاجى دورًا إرادويًّا يمنح الزمن

الحاضر القدرة على تعرية الماضى الانهزامى، ومن ثم، يبرأ عبدالله من وعيه القديم؛ حيث كان لا يفرّق بين الوطن والحاكم، فيعلن ندمه على مشاركته فى الحرب:

" لو كنت عارف انى ح احارب عنكم وعن أمثالكم ..لو كنت عارف انى ح احارب عنكم.." (الرواية ص٣٤٤)

وصدمة عبدالله ليست فى تحالف ضابط شرطة مع نصّاب، بل فى نظام اجتماعى هو امتداد متصل من حيث الزمن لنظام اجتماعى آخر مفارق له من حيث الفلسفة والفكر؛ فالانفتاح الاقتصادى والتطبيع مع إسرائيل ومعاداة العرب، والفساد، امتدادٌ متصلٌ من حيث الزمن للاشتراكية، ومقاومة الصهيونية، والإمبريالية الغربية، والوحدة العربية.

فى ظل تلك التحولات الكبرى يجد عبد الله، المتبرئ من وعيه القديم والمكتشف لفداحة الصدمة، نفسه فى حاجة للقيام بفعل ملحمى فردى، فيقرر العودة الثالثة إلى ليبيا ليسترد حقوقه، بعد أن يوصى صديقه المبروك بالذهاب لصلاح عقل ليسترد أرضه عن طريق القضاء:

"تروح على البلد .. تقابل مراتى بلغها ما تقلقش..اوراق الدار والأرض والبهايم عند عمى الحاج رزق .. وإذا حصل شيء واحد من ولاد الكلب ضايقها .. تروح للأستاذ صلاح عقل لا تهتم،هو عارف سكة المحامين..

– مش راجع إلا ومعاى حقى..." (الرواية ص٣٤٦)

إن عودة عبد الله إلى ليبيا لاسترداد حقه فعلٌ ملحمى ينطوى

على نتيجته المأساوية؛ إذ ينبغي أن يموت ذلك البطل الملحمي لأنه يعيش في عالم لا يحتمل أفعاله الملحمية، ومن ثم، يتوقف الحاضرعن مساءلة الماضي الانهزامي، بل يعود الماضي الانهزامي مهيمنًا على الزمن الحاضر وصابغًا إياه بصبغته الانهزامية؛ حيث تتحقق مقولة كمال "ابن عم عبد الله" (الفلاحين نفاية.. هو كان للحرب غاية) التي يسترجعها عبد الله بشكل متكرر حتى تكاد تكون هي الحكاية التكرارية الوحيدة في الرواية؛ على اعتبار أن ذلك الحوار الذي دار بين كمال وعبد الله قد وقع مرة واحدة، لكن المقولة رويت مرات لانهائية سواء على لسان عبدالله أو الراوي. لقد تحولت هذه المقولة المتكررة إلى ما يشبه "نبوءة المثقف" التي يصعب الفكاك منها، ولا يملك البطل حيالها إلا استدعاءها كلما ظهر أمامه ما يؤكد صحتها، للدرجة التي تصبح فيها حركة الشمس مؤشرا على تحقق تلك النبوءة؛ حيث يتحول عبد الله إلى نفاية:

"ها هي الشمس من الشرق طله (...)

الشمس صارت في كبد السماء (...)

الشمس مالت للربع الثالث من السماء (...)

السماء بلون الشفق والغروب بلون الدم (....)

الفلاحين نفاية.. هو كان للحرب غاية

ياه

سرقتم حياتي...

الآن غابت الشمس.. أن للمحارب أن يغفو قليلا " (الرواية ص–ص ٣٩٥ – ٤٠٨).

صفوة القول، إن تمثل الفوضى سرديا نظامٌ؛ إذ تكشف محاكاة فوضى حركة ذاكرة عبد الله عما يمكن أن يحققه السرد الكتابي من تعقيد وتركيب بين الأزمنة، بسبب من قدرة الكاتب على إدارة حركة الاسترجاع عبر ذاكرة عبد الله والتحكم في إيقاعات تلك الحركات بين الطول والقصر، واسترداد متكرر لحكاية دون غيرها، وبما يحقق له النجاح في تقديم نص منسجم وقادر على إقناع القارئ برؤية الكاتب في آن.

الفصل الرابع

المكـــان

يحاول الدارس فى هذا الفصل الوقوف على دور الراوى الشفاهى(فتحى سليمان) فى تشكيل المكان فى روايته للسيرة الهلالية، والوقوف كذلك على كيفية تشكيل المكان فى رواية "مراعى القتل"، لتتجسد من خلال كيفية التشكيل تلك، دون غيرها، رؤية الكاتب فتحى إمبابى.

تتعدد المصطلحات التى استخدمها النقاد الغربيون المعاصرون، وبالتبعية النقاد العرب عند دراسة عنصر المكان فى القص. ويوضح الجدول التالى هذا التعدد.

الإنجليزية	الفرنسية	العربية
Space /place	Espace	الفضاء/ الحيز/ المكان/ الفرا غ/ الخلاء
Location	Lieu	الموقع

لا شك أن تعدد المفردات المستخدمة فى اللغة العربية للوصول لما يدل عليه المصطلح فى الإنجليزية أو الفرنسية يصعب تفسيره بأنه نتاج تعدد اجتهادات بعض النقاد العرب فى الترجمة فحسب؛ إذ هناك ما يُدرس تحت مصطلح المكان (أو الفضاء) دون أن يكون ثمة رابط بينه وبين مفهوم المكان أو الفضاء سوى الاسم، وهذا التعدد فى استخدامات المفهوم الواحد، ربما كان نتاج التطور الطبيعى لمفاهيم الدرس النقدى بصفة عامة.

لقد رصد د. حميد لحمدانى هذا التعدد وحصره فى أربعة أشكال لمفهوم الفضاء هى:

- "الفضاء الجغرافى: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكى ذاته، إنه الفضاء الذى يتحرك فيه الأبطال، ...
- فضاء النص: وهو فضاء مكانى أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذى تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية – باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق....
- الفضاء الدلالى: ويشير إلى الصورة التى تخلقها لغة الحكى وما ينشأ عنهما من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.
- الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التى يستطيع الراوى/ الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائى..."[١٤٠].

إن مفهومى (الفضاء الدلالى، والفضاء كمنظور) يقع الاشتغال بهما خارج دائرة الاهتمام بمفهوم المكان فى الدرس النقدى العربى؛ بمعنى أنه يمكن أن تتم دراسة لغة الحكى وما تنتجه من دلالات دون ضرورة لاستخدام مفهوم الفضاء، وأن تتم دراسة طرق هيمنة

الروائى على عالمه الحكائى دون ضرورة أيضًا لاستخدام مفهوم الفضاء، أما التباينات القائمة بين مفهومى (الفضاء الجغرافى، وفضاء النص)، إنما تعود إلى ما لحق المفهوم من تغير على محورين؛

- الضيق /الاتساع

فثمة ضرورة لاستخدام مفردتين مختلفتين بوضوح للتمييز بين مستويين للبعد المكانى "أحدهما محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعا ويعبر عن الفراغ المتسع الذى تتكشف فيه أحداث الرواية".[١٤١]

- عنصر فى بناء القص/ الحامل المادى للقص

يجسد هذا المحور حقيقة أن تعدد المصطلحات ينطوى على تباين، وهذا التباين مرده هنا وجود مذاهب نقدية تتباين مناهجها بطبيعة الحال فى معالجة عنصر المكان فى القص. فالحامل المادى للنص ليس موضع عناية كل النقاد، وربما فى أحايين كثيرة موضع استنكار[١٤٢]. وفى المقابل يحتاج من يعنى بدراسة الحامل المادى للنص إلى أن يتسع مفهوم المكان بالقدر الذى يسمح بدراسة الشكل الطباعى باعتباره "مكان تموضع النص"، والتمييز فى آن بينه وبين "المكان التخييلى الذى تحيلنا الرواية إليه"[١٤٣].

لقد حاول لحمدانى أن يطرح على النقد العربى – فى ضوء تعدد مفاهيم الفضاء وتباينات أشكاله – تمييزًا بين مفهومى الفضاء والمكان فى الرواية، فذهب إلى أن "الفضاء فى الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التى تقوم عليها الحركة

الروائية المتمثلة فى سيرورة الحكى (...). ثم إن الخط التطورى الزمنى ضرورى لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطًا بالسيرورة الزمنية للقصة"[١٤٤].

لاشك أن محاولة لحمدانى جديرة بالتقدير، لكن الباحث يفضل استخدام مفهوم المكان وتوسيع دلالته ليشمل المكان بوصفه عنصراً بنائيًا فى القص الشفاهى والرواية، والمكان بوصفه الحامل المادى للأداء فى القص الشفاهى، و الحامل المادى للرواية. إن ما دفع الباحث لهذا المنحى، ذلك التعارض بين دلالات مفهومى الفضاء والمكان فى الدرس النقدى للرواية (عند لحمدانى)، ودلالاتهما فى درس النص الشفاهى (عند زومتور)؛ إذ يذهب الأخير إلى أن: "الإيماءة والرداء والديكور مع الصوت تندفع جميعًا إلى مكان الأداء. لكن العناصر التى تشكلها واحدًا واحدًا من حركات الجسد وأشكال وألوان ونغمات الصوت وكلمات اللغة تُكوّن معا شفرة رمزية للفضاء. المكان والفضاء (...) مثل اللغة فى مقابل الكلام، والنسق فى مقابل الحركية، والنظام فى مقابل السرعة، والاستحواذ على ما يتجاور ويتعايش فى مقابل انتشار البرامج"[١٤٥].

فالملاحظ فى تفرقة زومتور بين الفضاء والمكان وهو بصدد دراسة الشعر الشفاهى، أن:

– المكان يطلق على مكان الأداء؛ أى الحامل المادى للنص الشفاهى بما يشتمل عليه من إيماءات للمؤدى أو ردائه ومدى اختلافه عن رداء الجمهور، وطبيعة الديكور ومدى عفويته أو قصديته، فضلا عن إيقاعات صوت المؤدى والموسيقى المصاحبة له.

– المكان هو الأعم والأشمل من الفضاء؛ فالمكان بمثابة قواعد اللغة وهى القاسم المشترك بين جماعة لغوية، بينما الفضاء بمثابة الكلام أو الكفاءة الفردية فى استخدام قواعد تلك اللغة.

– أن الفضاء هو معيار القول بنجاح المؤدى من عدمه؛ لأنه يشكل بحركات جسده ونغمات صوته وكلمات لغته شفرة رمزية، ومن ثم يتوقف نجاح المؤدى على مدى استجابة الجمهور لتلك الشفرة الرمزية وكيفية التعامل معها؛ إذ هى بالضرورة شفرة ذات أبعاد ثقافية محلية.

– أن كلا المفهومين (المكان والفضاء) لم يستخدمهما زومتور، فى المقتطف السابق، ليشير للبعد الجغرافى التقليدى لمفهوم المكان بوصفه عنصراً رئيسيًا من عناصر بناء القص.

صفوة القول، يستخدم الباحث مفهوم المكان بعيداً عن التضارب الملحوظ بين المفاهيم، كما يدرس الباحث تحت مفهوم المكان.

– المكان بوصفه عنصرا من عناصر بناء العمل الأدبى "النصية/ داخل النص" سواء كان ذلك العمل من القص الشفاهى أوالكتابى، وعلى مختلف مستويات حضوره وفاعليته فى البناء الداخلى للعمل الأدبى.

– المكان بوصفه الحامل المادى للعمل سواء كان من القص الشفاهى أو الكتابى.

ومن ثم يمكن للباحث أن يحدد – بعبارة أخرى – غرض هذا الفصل بأنه الوقوف على دور المكان بوصفه الحامل المادى لرواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية، ولرواية "مراعى القتل"، فى تشكيل

المكان فيهما.

إن تشكيل المكان فنيًا لا يخضع لإرادة الراوى أو الكاتب الفردية فحسب، وإنما تحكمه، بل توجهه رؤية جماعية تشكلت نتيجة للتثقيف المتشابه لأفرادها، وهذه الرؤية الجماعية للمكان تختلف باختلاف أشكال السلطة أو الولاية[١٤٦]. فإذا كانت السلطة/ السيطرة[١٤٧]، مستبدة فإن ممارسة مهامها السلطوية "تتطلب تنظيما خاصا للمكان: إن هذا غير ممكن إلا فى حدود الأمكنة المسوّرة؛ حيث كل الأجزاء يمكن أن يصلها من يقوم بالتفتيش، والتى تكون مخارجها ومداخلها محروسة؛ بحيث تكون كل حركات الدخول والخروج مراقبة، وعند الضرورة، ممنوعة" [١٤٨]. أما إذا كانت السلطة تستمد شرعيتها من التقليد الوراثى أو عقد اجتماعى أو عقد دينى أو من وجود قائد ذى شخصية كاريزمية فإن الحاجة للمراقبة الدائمة لكل فرد من الجماعة تنتفى؛ حيث يقوم الضمير الجمعى بدور الرقيب فى أغلب هذه الحالات، ومن ثم تنتفى حاجة كل شكل من أشكال السلطات (على اختلاف أسباب شرعيتها) لتقسيم تربيعى دقيق يجسده السجن، لكن تبرز الحاجة لدى كل شكل من أشكال السلطات السابقة لأن ينشر الأيديولوجية التى تبرره فى مكان متجانس، ولا شك – مثلا – أن القاعدة المكانية التى تقوم عليها الأيديولوجية القومية تختلف عن نظيرتها التى تقوم عليها الأيديولوجية الدينية؛ ومن ثم يختلف التصور الجماعى للمكان حسب درجة قربه أو بعده من مجال عمل آليات التثقيف المتشابه لأى من أشكال السلط وأيديولوجياتها. ولا شك أن هذا التنظيم الخاص أو

ذاك للمكان ينعكس بدوره فى تلك الرؤية الجماعية للمكان، ومن ثم تتجلى فى التشكيل الفنى لذلك المكان فى هذا العمل الأدبى أو ذاك.

إن تشكيل المكان فى أى نص حكائى يرتبط ارتباطا وثيقا بموقع الراوى[١٤٩]، وقد سبق أن لاحظنا اختلاف نمط الراوى الشفاهى (الخارجى) عن أنماط الرواة التى يقدمها السرد الكتابى اختلافا ناتجا عن حقيقة أن القص الشفاهى هو بالفعل عملية قص حقيقية، أما السرد الكتابى فليس إلا محاولة لتمثل عملية القص. كما سبق أن لاحظنا أن مواقع الرواة التى عرفتها الرواية يتم التمييز والمفاضلة بينها على أساس ثنائية "الداخل/ الخارج"، "إعلان الحضور/ التخفّى"، الأمر الذى ينعكس بدوره على مدى قدرة الراوى على وصف المكان وكيفيته.

وإذا كان موقع الراوى يحدد مدى قدرته على الوصف الجغرافى للمكان، فإن موضوع الحكى قد يكون له دور، فى كثير من الأحيان، يجعل من تشكيل المكان تجسيدا للعلاقات بين الشخصيات، وسواء كان الراوى يعلن حضوره أو يحاول التخفى فإن روايته الأحداث من داخلها أو من خارجها يعنى ضمنيا أنه "فى مكان" تربطه به علاقة ما، وبالتالى بمن فيه من شخصيات، وفى المقابل تربطه بغيره من الأماكن علاقة مختلفة عن علاقته به، وبالتالى بمن فى تلك الأماكن، "فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية (...) فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمها الحضارية"[١٥٠]. ونعتقد أن الراوى سواء كان شخصية

فى العمل الحكائى أو غير مشخص فإنه لا يمكنه إلا أن يضفى من قيمه الحضارية على الأماكن التى يتموقع فيها/ ينتمى إليها ليرى العالم الروائى؛ ومن ثم يتشكل المكان ليكون جاذبا مرة، وطاردا مرة أخرى دون مبرر سوى العلاقة التاريخية بين المكان والشخصيات، أو يتشكل المكان فى العمل الحكائى على نحو يشطر العمل إلى شطرين متصارعين يفصل بينهما حد يمنع التداخل بينهما[١٥١]، مثلما الحال فى السيرة الهلالية (البدو /الحضر)، أو (المشرق العربى/ المغرب العربى)، وكذلك الأمر فى مراعى القتل (مصر /ليبيا).

إن موضوع الحكى فى كل من السيرة الهلالية، ورواية "مراعى القتل" وثيق الصلة بتشكيل المكان فى كل منهما؛ فالجزء الأكثر تداولا على ألسنة رواة الهلالية هو "التغريبة"، ولهذا المصطلح دلالاتان متآزرتان "أولاهما تعنى التغرب بمعنى مفارقة الوطن الأصل، (..)، وثانيتهما، تعنى التوجه نحو بلاد المغرب".[١٥٢]ولا شك أن مفارقة الوطن بحثا عن "موطن الكلأ – مقومات الحياة الإنسانية "ليست إلا تغربا إجباريا؛ لأن الاختيار بين الوطن/ الحياة" اختيار زائف يفقد معنى الاختيار حقيقة.

إن هذا التغرب الإجبارى قاسم مشترك بين السيرة الهلالية ورواية "مراعى القتل"، لكن التغريبة مفهوم خاص، له دلالة محددة، مرتبط بأنه تغرب إجبارى للجماعة، فى مقابل "الرحلة"[١٥٣] التى تحتمل أن تكون تغربا إجباريا أو اختياريا، لكنها فى كل الأحوال عمل فردى. والملاحظ أن الكاتب فتحى إمبابى لم يستقر على عنوان "مراعى القتل" إلا بعد أن انتهى من تأليفها تماما، بل إنه أعلن فى

الصحف الأدبية أنه انتهى من رواية اسمها "حرب عبد الله عبد الجليل"[١٥٤]، وهذا التحول فى عنوان الرواية وثيق الصلة بتحول الوعى من التعامل مع الرواية بوصفها رحلة فردية تخص هذا البطل، إلى الوعى بوصفها تغريبة جماعية روائية. فهى تغريبة للبطل ورفاقه الخمسة "المحاربين القدامى"، بل وسيول المصريين المتسللين بحثا عن "لقمة العيش"؛ ومن ثم كان فى اختيار عنوان "مراعى القتل" تجاوز للطابع الفردى الذى كان يحمله عنوان "حرب عبدالله عبد الجليل"، وتأكيد على جماعية التغريبة من خلال الدلالات التى يمكن أن يرسلها العنوان الدال "مراعى القتل"؛ فهى مراعٍ وليست مرعى، وبالمرعى لا يكون ثمة شخص/ كائن فرد، بل أشخاص/ كائنات، كما أنها ليست كبقية المراعى التى يعرف القارئ أنها مراع خضراء يتوفر بها المأكل والمشرب والمرتع لما يقطنها من "كائنات"، أى "مراعى للحياة"، وإنما هى، على النقيض، "مراعى القتل".

يتضح أن موضوع الحكى (الاغتراب الإجبارية الجماعية) يمثل قاسماً مشتركًا بين السيرة الهلالية، ورواية "مراعى القتل"؛ ومن ثم ينشطر المكان فى كل منهما إلى شطرين متصارعين، ونعتقد أن هذا الانشطار لا يرجع فحسب إلى وجود مكان يمثل الوطن وإن كان لا يتوفر فيه موطن الكلأ – لقمة العيش، فى مقابل مكان آخر – غريب، يتوفر فيه موطن الكلأ – لقمة العيش، وإنما تأخذ العلاقة بين الإنسان والمكان شكل علاقة جدلية بين المكان والحرية، "وتصبح الحرية فى هذا المضمار هى مجموع الأفعال التى يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أى بقوى ناتجة عن

الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها".[١٥٥]

يمكن أن نقف فى رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية على كثير من النماذج الدالة على وجود علاقات حدّية بين أماكن كثيرة تعكس العلاقة الحدية الأساسية بين (البدو/ الحضر)؛ حيث يجسد "السور" الذى يحيط بعدد من المدن فى السيرة الهلالية الدلالة الرمزية لتلك العلاقة الحدية بين "الداخل/ الخارج" أو بين "المدينة/ الصحراء" أو بتعبير آخر بين "الأنا/ الآخر"، ومن هذه الأسوار؛ ذلك السور الذى يحيط بمدينة تونس حماية لها من اعتداءات الآخرين/ البدو، فخارج هذا السور يضرب بنو هلال خيامهم فى الصحراء، وفى الداخل القصور والأسواق والسجن، لكن تجاوز هذا الحد الفاصل بين العالمين المتصارعين لا يتوقف على القدرة الحربية وحدها، بل يسبقها ما لهذا الحد الفاصل من أبعاد ميثولوجية؛ حيث يتجسد فيه ذلك المعتقد الشعبى الراسخ بوجود علاقة بين المكان والإنسان، فلا يفتح سور تونس إلا على "هدوم الجازية" :

قالها يا بنت والدى إنت ليكى تلت الشورى
إنت مش فاهمة ما هيفتحش تونس الخضرا إلا أنت
بلاد تونس الخضراء
دلت الرمل على عمل الباب
لا يفتح إلا على هدوم الجازية
(عين الحياة–الشريط ١ – وجه ٢)

وهناك نموذج لسور آخر يفصل بين عالمين فى رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية، لكنه وإن كان أقل شهرة من سور تونس إلا

أنه أكثر منه عجائبية وغرابة، وهو سور مدينة الرياحين، التى يضل كل من رزق بن أبى زيد الهلالى وعبده "صقر" طريقهما إليها، فبعد أن تصالح رزق مع "ماضى" حاكم "الجبل الأخضر" وأصر الأخير على ضيافة شباب بنى هلال ثلاثة أيام، خرج رزق ومعه عبده "صقر"، للصيد تاركين خلفهما الجازية ومعها شباب بنى هلال فى ضيافة "ماضى"، لكن رزق وصقر تحملهما أقدامهما لعالم غريب؛ حيث سور "مدينة الرياحين"، معلقة عليه رقاب تسعة وتسعين قتيلا:

"وصلوا البلد، كانت مدينة اسمها مدينة الرياحين، فيها الأمير نصر الطويعى، حاكم بلاد العرب وحاكم بلاد الرياحين أكبر أخصام بنى هلال، جاء للبلد ودخل من الباب لقى على باب البلد تسعة وتسعين رأس قتيل، صفت رؤوس معلقة قتلى على الباب، قال لا حول ولا قوة إلا بالله، ياترى مين اللى عمل العمل ده، أنا عمرى ما قرأت فى الكتب ولا سمعت أخبار عن أن رؤوس تقطع وتعلق على الأسوار، مين اللى عمل هذا العمل، العبد صقر قال له اللى عمل كده دول ناس مايبيتوش أغراب أبدًا" (رزق وحسنة – الشريط الثانى – وجه ٢)

من المعروف أن المكان المركزى لبنى هلال هو نجد السرو بالجزيرة العربية، ونجد السرو كان أحد سبعة نجود فى الجزيرة العربية، بل كان أصغرها حسب فتحى سليمان، فقد كان أكبر هذه النجود، نجد العدية/ الرياض:

"النجود سبعة[١٥٦]، نجد الصفراء، ونجد البيضاء ونجد العدية ونجد العريضة ونجد عبادة ونجد السرو، كانت نجد العدية هى عاصمة النجود، وهى الآن الرياض لأنهم كانوا فى الجزيرة العربية.

فكانت هى نجد، هى دية عاصمة بلاد النجود كلها، عاصمة الجزيرة العربية ويحكمها مشرف العربان، وبنى هلال فى أصغر البلاد فى نجد اسمها نجد السرو". (الصعب – الشريط الثانى – وجه١)

وعلى الرغم من قرب المسافة الجغرافية بين نجد السرو (إقامة بنى هلال) و(اليمن) على مستوى الواقع، فإن فتحى سليمان يصوّر مدينة اليمن على أنها مدينة ذات طابع غرائبى، وإذا كانت الصورة الذهنية لدى بعض المتلقين عن اليمن جغرافيا لا تساعد على قبول هذا الطابع الغرائبى لمدينة اليمن فإن عملية الأداء الشفاهى بصفة عامة تساعد الراوى على أن يشكّل المكان على النحو الذى يريده؛ فنجد سورا ثالثا يحيط بمدينة اليمن يفصل بين عالمين؛ عالم الأغيار فى الصحراء، وعالم مدينة الملك عون حاكم اليمن، وأن المدينة لا تفتح إلا يوما واحدا فى العام..إلخ:

"وأما ما كان من مخيمر أخذ بعضه وتوجه إلى السفر، ومازال سائر يسأل عن بلاد اليمن، حتى وصل إلى مدينة اليمن بلد الـأمير عون حاكم بلاد اليمن، يراها مدينة شاهقة البنيان أولها سور مرفوع البنـاء، ولها بـاب واحد – وعلى الباب رصد مرصود إذا رأى أى غريب دخل البلد، يزعق الركب ويقول غريب ياعون

يحتاطوا به الفرسان، فجاء على الباب لقاه مقفول ولقى عبد بواب كبير شايب هرم، جالس فى أوضه خارجة من باب المدينة،

سلام ياعم قال له عليك السلام يا ابنى إجلس

رايح فين. قال له : غريب وعابر سبيل

قال له : اجلس يا ابنى إلى الصباح أو عد لحالك

ليه، قال له : المدينة دى بتفتح فى السنة مرة واحدة" (فلة الندى – الشريط الثانى – وجه ١)

يتضح من خلال النماذج السابقة أن ثمة علاقة حدّية يمكن رصدها فى رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية كتجل لثنائية رئيسية فى السيرة الهلالية "البدو/ الحضر"، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الأماكن بصفة عامة ليست على درجة واحدة من الأهمية بطبيعة الحال، فثمة أماكن لها قدر من القداسة، وثمة أماكن ذميمة، كما أن هناك أماكن حميمة، ولا شك أن مشاعر الشخصيات وأفعالها تتباين وفقا لمكان الحدث.

يقدم فتحى سليمان "نجد" ليس بوصفها مكانا، بل هى "المكان /الرمز" بالنسبة لشخصيات بنى هلال، فقد شهدت أيام عزهم وكرمهم وقوتهم وليالى سمرهم، يرحلون عنها فى البوادى، لكنهم يعودون دائما إليها، ثم أصبحت بعد "تغريبتهم" ذكرى يحنون إليها وإلى أيامها لأنها أصبحت بعيدة عنهم، وتجسد حالة "مرعى" المسجون فى سجن الزناتى خليفة كل جوانب هذه العلاقة المعقدة؛ حيث يحن إليها ويرسل سلامه إليها وإلى أهلها مع البرق، لكنه لا يقدر إلا أن يستخدم للإشارة إليها لفظ "هناك":

سبع سنين يابرق ما جيت عندنا

والله زمان يابرق لم شفناك

أوصيك يابرق النور لوجيت عندنا

سلم على الاحرار وع اللى هناك

سلم على حسن الهلالى أبو على

قول له أخوك مرعى يحب يداك

....

(بنات الأشراف – الشريط الأول – وجه ١)

وإذا كانت نجد هى أكثر الأماكن حميمية للشخصيات الهلالية، فإن ثمة أماكن رسخ فى المعتقد الشعبى أن لها قداستها، مما يجعلها تعلو فى القدر والمكانة على ما سواها من الأماكن، ولعل لجوء رزق إلى مكة للحج وتحقيق بغيته فى الزواج بمن تنجب له الولد الذكر بتوجيه من الهاتف الذى جاءه، هو تعبير عما لـ"مكة" من قداسة، لكن هناك أماكن أخرى ذات قداسة وفيها يستجاب دعاء الداعى فى المعتقد الشعبى، ومنها نبع الماء، "فالبئر والعين والبركة ومسيل الماء من نهر أو نهير، والبحيرة والبحر، أمكنة مقدسة، وكثير من المسلمين يعتقد أن من عصى الله فى البحر فكأنما عصاه على أجنحة الملائكة، أى إن ارتكاب معصية فيه إنما، هو فسوق وفجر يفوق جزاؤهما جزاء العصاة فى البر" (١٥٧):

لا اصبرى قليلا –

إن شاء الله ربنا هيكرمنا

باتوا للصباح وطلعوا لاتنين ع البحر

جلسوا على شاطئ البحر وفى ساعة الصباح

صلوا صلاة الاستسقاء على شاطئ البحر فى ساعة الرضا

.....

نظروا إلى الجو رأوا طير أبيض

......

قالت لها، وبعدين يا شيمة

قالت لها – دى ساعة إجابة

لازم نطلب، طلبها يقبله الإله المتعال (خضرة الشريفة – الشريط الأول – وجه ٢)

فى مقابل الأماكن الحميمة والمقدسة نجد الأماكن الذميمة؛ أى أماكن الأعداء، أو الأماكن التى يشعر فيها البطل بالضيق والعجز أو الوحدة، ومن أبرز هذه الأماكن فى رواية فتحى سليمان "وادى خرابة" والاسم دال على توحد الراوى مع البطل فى رؤيته للأماكن وتصنيفه لها إلى حميم ومقدس من ناحية، ومدنس أو ذميم من ناحية ثانية :

دوّر المنطقة راح يشيلها

دارت اللوارى بتشبه الدولاب

حضرت أعوان الجن

شالوا بركات وحدفوه فى وادى خرابة

قال هذا هو آخر يوم من حياتى

ياترى أنا فين

.....

مر عليه قطب الغوث

قال له عليك السلام

أنت مين اللى بتقول سلام

فى الوادى الأفقر ده

جبل متسع لا فيه م الماء قطره

ولافية من الحشائش قطعة

...

قال له أنت فى وادى خرابة (خضرة الشريفة – الشريط الخامس – وجه ١)

من الأهمية بمكان هنا الإشارة إلى أن الراوى الشفاهى إنما يشكّل المكان فى روايته للسيرة تشكيلا يكاد ينفرد به، للدرجة التى دفعت د. عبد الرحمن أيوب لاعتبار اختلاف أسماء الأماكن فى روايات السير الهلالية أو ما يسميه "السبب الجغرافى" من أول الأسباب الدالة على وجود سير هلالية وليست سيرة هلالية واحدة[١٥٨].

إن السيرة الهلالية توطنت فى عدد من بلدان الإقليم العربى الإسلامى، وكأن بنى هلال أوصوا كل مكان يمرون به فى رحلتهم من المشرق إلى المغرب أن يروى سيرتهم بعد رحيلهم، فجغرافيا السيرة الهلالية هى أطلس الإقليم العربى الإسلامى قبل تشرذمه لخرائط قطرية، "فالسيرة تنتقل بنا من نجد (الجزيرة) إلى شواطئ البحر المتوسط، ومن شواطئ بلاد الشام إلى آسيا الصغرى، وغربا إلى المحيط الأطلسى وتصعد شمالا إلى جنوب أسبانيا – بلاد الأندلس – وكانت قد مرت بجنوب الصحراء الإفريقية سواء من جنوب مصر أم من جنوب ليبيا أم من جنوب أفريقيا أم من جنوب أى دولة من شمال أفريقيا"[١٥٩].

إن الراوى الشفاهى للسيرة الهلالية تحفظ ذاكرته كثيرا من ملامح الأطلس الهلالى، لكنه بوعى منه أو بدون وعى يظلل أو يبرز

على صفحة هذا الأطلس الهلالى بعض الأماكن التى تخص روايته القطرية، وكأن الراوى يكرّم المكان الذى أنجبه راويا للهلالية بأن يباركه بمرور بنى هلال عليه، "فالروايات الأردنية والفلسطينية تورد: عكا، القدس الزرقاء، حيفا، أم الجمال... وغيرها، بينما تذهب الروايات الهلالية الليبية إلى ذكر: طرابلس، وبنغازى، فساطو، غدامس، نالوت، .. وغيرها وتذكر الروايات التونسية: قابس، البيبان، القيروان، تونس، (..) وكذلك تفعل الروايات المصرية والسورية والعراقية"[١٦٠]. ولاشك أن تلك الأماكن القطرية التى يدخلها الراوى الشفاهى فى السيرة، هى أماكن ثانوية متغيرة تابعة لأماكن البنية الثابتة للسيرة بتعبير د. عبد الرحمن أيوب، أو هى أماكن تنويعية فى مقابل الأماكن التكوينية بتعبير د. حافظ دياب[١٦١]. بما يعنى أن الراوى الشفاهى له قدر محدود من الحرية فى التغيير فى الأماكن التكوينية أو الثابتة للسيرة مثل (تونس، أفريقيا، نهر النيل، الشام)، بينما له قدر أعلى من الحرية فى التغيير فيما يتعلق بالأماكن الثانوية أو التنويعية، ولعل هذا ما يمكن أن نفسر به كثرة الأماكن التى تزخر بها روايات السير الهلالية ويصعب أن يستدل على وجودها فى معاجم البلدان؛ لأنها بمثابة "تصور جغرافى شعبى" فى مقابل "الجغرافيا الرسمية"[١٦٢].

ولعل من النماذج الدالة بوضوح على ذلك فى رواية الشيخ فتحى سليمان ما نجده – على سبيل المثال لا الحصر – فى قصة "بدلة بنت النعمان" من أماكن ذات أسماء مجهولة، مثل "بلاد السند والكوكب – قلعة الكافور – جبل البللور – الكنز الأصفر".

"يرجع كلامنا للأمير أبو زيد لما طال زمان بعيد، وطالت الأيام وهو فى سجن النعمان، ظهرت فتنة فى "السند والكوكب" من بعض شرذمة أفرنجية، كان بجوار "السند والكوكب" قلعة من القلاع اسمها "قلعة الكافور"، فيها حاكم اسمه الغادور حاكم "قلعة الكافور"". (بدلة بنت النعمان – الشريط الثالث – وجه ١)

فبلاد "السند والكوكب" تسمية لمكان ينطوى على ملامح عجائبية، مجهول بالنسبة لجمهور المتلقين، وعلى الجهة الأخرى نجد مكان الأعداء "قلعة الكافور" التى تقع فى جبل البللور. وعندما يخرج أبو زيد من السجن لمساعدة الملك النعمان حاكم بلاد السند والكوكب، ويتحقق النصر للعرب على الأفرنجة تقام الأفراح ويقترب أبوزيد من الحصول على مهر الناعسة "بدلة حسنة بنت النعمان" المرصعة بالجواهر، لكنها مخبوءة فى مكان مجهول يعطيه الراوى اسما دالا على ما به؛ إذ يسميه "الكنز الأصفر":

"قام النعمان عمل أفراح وليالى ملاح واحتفال رائع بحضور أبوزيد وبالنصرة وأوعده بمجئ البدلة، لكنها فى الخلاء، فى الكنز الأصفر" (بدلة بنت النعمان– الشريط الثالث – وجه ٢)

وفى قصة "الناعسة" نجد – على سبيل المثال – بلاد "الأندرين ونينا"، التى يحكمها زيد العجاج:

"سافر أبو زيد الهلالى سلامة إلى أن وصل بلاد الأندرين ونينا" (الناعسة – الشريط الثانى – وجه٢)

و"بلاد الأندرين" هو المكان المجهول، فى مقابل أسماء أماكن أخرى يرد ذكرها فى هذه القصة تكاد تمثل فى مجموعها الأطلس

العربى (العراق– لبنان –سوريا– فلسطين الشام – الأردن – حلب– مصر – ليبيا– تونس)؛ حيث يذكر الراوى فتحى سليمان على لسان "الشاعر جميل" الأماكن التى مر بها وما يتسم به كل مكان:

رحنا العراق، مدحت العراق ياحسن
لقيت العراق ناس كلهم أبطال
أمير العراق عطانى مال وعطا
(...)
جينا على لبنان وسوريا وأرضها
شفت فى لبنان أحلى نعم وجمال
لبنان بلد الذوق والجود والكرم
(...)
ورحنا على سوريا ورجال سوريا
كل دول العرب دول م العال
ورحنا لفلسطين الشام يا حسن
بلاد الهنا والخير والجمال
ورحنا ع الأردن بلاد الهاشمى
مدحت عرب الأردن وخدت مال
ورحنا على حلب الحصينة وأرضها
لقيت الخزاعى بحرها الهطال
وجينا على مصر السعيدة ياحسن
ياما رأيت فى مصر أحلى رجال
وزرنا آل البيت وتبركنا بهم

زرنا الحسين و السيدة بجمال

وزرنا أهل البيت فى مصر يا حسن

مصر بلد النيل وأحلى رجال

فتنا على الأهرام وطلعنا ف الجبل

ورحنا على ليبيا وشعب ليبيا

فيها الكرم والخير عرب م العال

جينا على تونس بلاد الزناتى

لقيت الزناتى خليفة

كما بحرها الهطال

(الناعسة – الشريط الأول – وجه ٢)

الملاحظ أنه إذا كان حرص الراوى على التفصيل فى ذكر مناطق رحلة الشاعر جميل فى البلاد بغرض التأكيد على أن كرم زيد العجاج حاكم "بلاد الأندرين ونينا" لا يقابله كرم بين كل من قابل فى تلك البلدان، فإن استخدام الراوى "فتحى سليمان" لأسماء هذه البلدان على هذا النحو، إنما يعكس التصور الشعبى للأطلس العربى لحظة أداء الشاعر فتحى سليمان لروايته للسيرة الهلالية فى وقت محدد ومكان معين، وليس لحظة إنتاج السيرة الهلالية أو أى لحظة تخص رواية أخرى للسيرة الهلالية. وليس أدل على ذلك من ذلك التشبيه الذى يلجأ إليه الراوى فتحى سليمان ليقرّب لجمهوره الصورة التى كان عليها القصر الصغير أو بالأحرى الاستراحة الخاصة بزيد العجاج قبل أن تسكنها السباع؛ حيث يشبه ذلك القصر باستراحة الرئيس السابق أنور السادات التى كانت

بالقناطر، والقناطر مكان معروف جيدا بالنسبة للمتلقين؛ لقربه من المحيط الجغرافى الذى يمكن أن يتنقل فيه فتحى سليمان راويا للسيرة الهلالية (المنوفية – الغربية – البحيرة):

زيد العجاج بص لقى القصر بتاعه – راح داخل جوه

وساب الحصان واقف قدام القصر

وقام رادد الباب

القصر ده على قد الملك

زى استراحة الريس كده اللى ف القناطر

(الناعسة – الشريط الثالث– وجه ١)

إن الراوى يحاول فى هذا التشبيه مساعدة المتلقى على إقامة صورة ذهنية للمكان المراد وصفه، لكن حين يتجاوز الراوى علاقة المشابهة بين الأماكن إلى علاقة المطابقة فإن ذلك سوف يترك لدى قطاع من المتلقين انطباعًا بواقعية المروى؛ فـ"الجبل الأخضر"مكان مر به بعض المتلقين فى رحلتهم إلى ليبيا طلبا للرزق، مثلما سبق أن مرّ به رزق بن أبى زيد فى رحلته لتوصيل عمته "الجازية" إلى زوجها، فاعترضه حاكم "الجبل الأخضر"

"قام الأمير رزق أبو زيد وخد معاه من شباب العرب المقاتلين ميتين فارس وركبت الجازية فى هودج على جمل وخدوها الشباب وطلعوا من تونس الخضرا، قاصدين بلاد العراق سابوا تونس الخضرا ومازالوا سايرين حتى عدوا على أرض ليبيا وفى ليبيا مروا على بلد اسمها الجبل الأخضر وهى الآن فى أرض ليبيا، اللى راح ليبيا عارفها هناك، اسمها الجبل الأخضر، حاكم فيها راجل من

الفرسان اسمه ماضى كان أكبر أخصام بنى هلال"

(رزق وحسنة – الشريط الثانى – وجه ١)

يتضح بذلك أن رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية تعكس مكان الأداء الذى تمت فيه؛ حيث نجد أماكن مثل "الأهرام – النيل – استراحة الريس بالقناطر – السيدة – الحسين"، كما تكشف رواية فتحى سليمان – من ناحية ثانية – عن حقيقة أن الأداء الشفاهى لا يمكنه أن يتجنب التشويش بمختلف أشكاله (ضرب النار – تدخلات الجمهور غير المرغوب فيها – سوء توزيع الأماكن فى الفرح..إلخ)، لكن ليس أمام فتحى سليمان إلا أن يبدع فى هذه الظروف، بل ربما كانت هذه الظروف المتعلقة بمكان الأداء هى حافزه فى كثير من الأحيان للإبداع، على اعتبار أنه لا يمكنه أن يبدع فى مكان أداء تنتفى عنه شروط الاتصال الشفاهى الحى بالجمهور، كما أنه قبل ضمنا أن يكون مكان الأداء على هذا النحو مثلما قبلت به الجماعة التى صنعته؛ لأن "مكان الأداء يُستقطع من "إقليم" الجماعة، ويتعلق به على كل حال، وبهذه الصفة تتقبله الجماعة."(١٦٣).

سحب عليها السيف، طلعت باكيه

أنا أعمل إيه، أنا أعمل إيه؟

يارب ده أنت معين

أخويا ظلمنى

ياللى جالسين فوق

خلوا عندكم خفة وذوق

لأن القش نزل علىّ

اتاخر بعيد عن البنيان

بالمعانى والإحسان

عقبال حداكم كل عام وأبقى أخدم على عينىّ

قالت جزاة الناس أخويا ظلمنى

(رزق وحسنة – الشريط الأول – وجه ٢)

صفوة القول، أن الراوى الشفاهى فتحى سليمان يشكّل المكان فى روايته للسيرة الهلالية على قاعدة الانحياز لبنى هلال بصفة عامة والتوحد مع البطل أبى زيد على وجه التحديد فى رؤيته للأماكن (حميم– مقدس – ذميم)، وأن العلاقات الحدّية بين الأماكن لم تكن قائمة بين أماكن هلالية، وإنما كانت المدن المسوّرة هى مدن الآخرين (تونس – الرياحين – اليمن)، ومن ثم كان تشكيل المكان على نحو جعل العلاقات الحدّية بين أماكن "الذات – بنى هلال" وأماكن الآخرين، لكن لم تكن هناك حدود فاصلة بين أماكن "الذات– بنى هلال"، مثلما لم يكن فى مكان أداء فتحى سليمان للسيرة حدود فاصلة تمنع تدخلات الجمهور.

ويبدو أن اختلاف طبيعة العلاقات بين الراوى والبطل "عبد الله بن عبد الجليل"، عن علاقة "التوحد" القائمة بين الراوى الشفاهى والبطل، يشير إلى أن تشكيل المكان فى "مراعى القتل"، سوف يكون مختلفًا عن مثيله فى رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية، على الرغم من أن موضوع الحكى فى كليهما "الاغتراب الجماعى الإجبارى"؛ حيث تختلف رؤية البطل للمكان، ومن ثم تشكيل المكان فنيًا، باختلاف علاقته بالراوى ما بين علاقة تقديم لوعى البطل، أوعلاقة

تفكيك لوعيه، أوعلاقة أدلجة له، وقد سبقت الإشارة لهذه العلاقات واختلاف أشكال الخطابات اللغوية لكل منها.

يمكن أن يبرز أثر هذه العلاقات بوضوح إذا ما حاولنا تصنيف الأماكن فى "مراعى القتل"، وتحديد رؤية البطل لكل منها، وما إذا كانت هذه الصورة ثابتة أم متغيرة بتغير مواقع الرؤية وتطور الأحداث.

تتوزع أحداث "مراعى القتل" على مساحة جغرافية كبيرة نسبيًّا تتوزع بين مصر والجماهيرية الليبية، مما يجعلها تشتمل على أسماء أماكن كثيرة، لكن ثمة أماكن مركزية ثلاثة يتم الانتقال بينها، حتى أنه يمكن أن نرسم مسار خط رحلة "عبد الله" قبل التشكيل الفنى للأحداث ليكون على هذا النحو "القرية – الجيش – القرية – ليبيا – القرية – ليبيا – الموت على الحدود". لكن هذه الأماكن المركزية يشتمل كل منها على مجموعة من الأمكنة المرتبطة به على أى نحو من الأنحاء، ففى مصر نجد "جامعة عين شمس، مركز مصابى الحرب – مؤسسة النيل – السلوم –قسم شرطة مرسى مطروح – قناة السويس"، وفى ليبيا نجد "طبرق – درنة – مساعد – بنى غازى"، فضلا عن الأماكن الحدودية من هضاب وتلال ووديان وسهول.

نعتقد أن اتساع المساحة الجغرافية لأحداث "مراعى القتل" وتوزعها بين مصر وليبيا، يسمح فى ضوء أن موضوع الحكى "الاغتراب الجماعى الإجبارى"، بأن نتخذ من السلطة التى تخضع لها الأماكن فى الرواية معيارا لتصنيف هذه الأماكن لنتبين فى ضوء

هذا التصنيف كيفية تشكيل المكان فنيا فى "مراعى القتل".

تصنف الأماكن حسب السلطة التى تخضع لها إلى أربعة أقسام هى[١٦٤]:

أولا – "عندى":

"وهو المكان الذى أمارس فيه سلطتى، ويكون بالنسبة لى مكانا حميما وأليفا"[١٦٥]. ينطوى هذا التعريف لمكان "عندى" على ربط وثيق بين أن يكون المكان أليفا وحميما عند الإنسان، وقدرته على ممارسة سلطته فى هذا المكان. لكن الأمر ليس بهذه البساطة فى "مراعى القتل"، ولعل علاقة "عبد الله" بقريته "سدود" توضح ذلك إلى حد بعيد. فسدود هى أكثر الأمكنة ألفة وحميمية عند عبد الله، بل لا يوجد مكان آخر يحتفظ "عبد الله" له بقدر من العشق يقارب عشقه لقريته "سدود":

"الهوى هو سدود.. بين خضرة الأرض وزرقة السماء، يشق الفضاء مدنتين طوال.." (الرواية ص١٣)

وعشق عبد الله لقريته "سدود" غير مكتوم؛ حيث يجاهر به فى كل مكان، حتى أصبح موضوعا للضحك عليه من رفاق الجيش، ومع ذلك لا يتخيل أنه سوف يأتى عليه يوم يعيش بعيداً عن "سدود"

"– ماتيجى معاى يا ولد ؟

ارد عليه بكل ثقة بدون تفكير : واسيب سدود..!!

– وآه..! يعنى يا اخى وراك الطين.. ولا عم تشتغل ناظر زراعه

– التراب فى سدود دهب.. هذا ما كان يقوله رضوان ابن عمى.. تضحك البطاريه كلها، لأنه كان يحلى للعسكرى مجند

ابراهيم حسنين أن يقلدني.. يسحب نفس عميق من الجوزه، تجحظ عيونه، يطلقه قائلا : التراب فى سدود دهب، وميه النعناعيه خمره تروى العطشان" (الرواية ص٣٠)

وقرية "سدود" عند عبد الله ليست مجرد مكان، بل هى تاريخ يفتخر بالانتساب إليه منذ سمعه صبيًّا صغيراً من جده عبد الجليل وأعمامه وأخواله (عزام، مصطفى، الحاج منصور)، فتاريخ سدود هو تاريخ الأب الكبير (العلام) الذى زرع الأرض البور وأنجب الرجال، وهى القرية التى قاومت البدو الذين كانوا يغيرون على الفلاحين، وهى القرية التى قاومت الإنجليز:

"سدود جزيرة أخفاها النيل عن الزمان، فيها اللى جه عايم على بوابه، قذف بها الفيضان، كما سيدنا نوح لما هرب من الطوفان، وفيها راهب مسيحى هرب من الطغيان، فيها الصعيدى اللى وصلها عايم على زلعة، وفيها ليبى فر من مطاردة الطليان، أيام من الشقا، وأخرى من الهنا، وتالته يحيط بها العسف من كل مكان..إلخ)." (الرواية ص٢١ ومايليها)

يحفظ "عبد الله" هذا التاريخ عن ظهر قلب، مثلما يحفظ كل شبر فى طريق عودته لقريته فى آخر يوم فى خدمته العسكرية، بل والتفاصيل الجغرافية لمعالم القرية ومداخلها؛ حتى إنه يمكن للقارئ رسم خريطة للقرية من وصف البطل لها؛ حيث جامع العلامية، وصلبان كنيسة العذراء، وشجرة الجميز الكبيرة، المصرف الكبير، أكمة البوص مأوى الدياب، الجسر الحديدى، المقابر، ضريح سيدى العريان، ضريح سيدى أبو عتمان...إلخ:

"الآن أصبح قلبه خفيفا طليقا كقلب طير يمرق عبر الفضاء، وقد امتلا وجدانه كل بدنه بالابتهاج، إنه يعرف الطريق، يعرف كل شبر فيه... ويعلم أن المحطة القادمة هى دروه والتى تليها الحواصى وعندما تأتى أشمون لن يبقى على سدود سوى سمادون ورملة الإنجب (...) كل شئ هنا محفوظ عن ظهر قلب". (الرواية– ص– ص١٢–١٤)

يتضح من كل تلك الشواهد وغيرها مدى عشق "عبد الله" لقريته "سدود"، لكن ليس هناك ما يشير إلى أنها كانت مكانا يستطيع أن يمارس فيه "سلطته"، بل كانت مكانًا لسلب ميراثه وماله من قبل إخوته وأمه أولا، ثم اتسع مجال ظلمه فلم يكافأه الوطن الأكبر "مصر" على ماقدم فى الحرب، بل وتأخر حقه فى التعويض عن إصابته فى الحرب، فى مقابل انتشار الفساد والمفسدين فى مؤسسات الدولة فى فترة السبعينيات (مؤسسة النيل نموذجا)، ومن ثم، كان قراره بالرحيل عن معشوقته "سدود" اضطراريا.

"ارد بكل ثقة بدون تفكير: واسيب سدود !! (...)

والآن لم يبق أمامى إلا الرحيل معك " (الرواية ص٣٠)

وأكثر دلالة من قرار الرحيل عن "سدود" هو التعبير عن الابتهاج الجماعى من قبل رفاق الجيش حين تظهر أمام عيونهم علامات الطريق بقرب مرسى مطروح، وكأنهم لم يكونوا يصدقون أنهم سوف يقتربون من حلم الخروج من "الوطن"!! :

"عادت السيارة تنهب الأسفلت من جديد وقد خلفت وراءها الإسكندرية لمحوا علامات الطريق تشير إلى مرسى مطروح، حلّت

عليهم نوبة من الابتهاج..". (الرواية ص٨)

من الأهمية بمكان هنا الإشارة إلى أن ظلم، بل قهر وتجويع "عبد الله" فى مكانه الأليف والحميم لدرجة التقديس ليس هو وجه الاختلاف الوحيد بين علاقة عبد الله بمكانه الأليف (مصر/ سدود)، وعلاقة أبى زيد بمكانه الأليف (نجد)، فثمة وجه اختلاف آخر يعود الدور الأكبر فى وجوده لعلاقة الروائى بالبطل.

لقد سبقت الإشارة إلى وجود أماكن فى المعتقد الشعبى لها قداستها، ومن هذه الأماكن "نبع الماء"، وأن فى المعتقد الشعبى عند كثير من المسلمين أن من عصى الله فى البحر فكأنما عصاه على أجنحة الملائكة، ولاشك أن أبا زيد فى رواية فتحى سليمان للهلالية كان تجسيداً للمعتقد الشعبى، لكن "عبد الله" يقدمه فتحى إمبابى فى مشهد اغتصاب لأنصاف فى البحيرة دون اعتبار لكونه ممثلا للثقافة الشعبية التى لا يرد فى ذهن أحد المعتنقين لمعتقداتها أن يخالفها ويقوم بذلك الفعل فى البحر أو عند نبع أى ماء:

"كان ينتظرها فى منتصف المجرى، لم تراه، هذه المرة وقعت بين ذراعيه غامت عيناهما معا، كانت المياه تبلغ صدرها، دفعته تحاول التخلص منه، أمامه شاهد نهديها يتأرجحان، وهما يسبحان فوق الماء..إلخ" (الرواية ص١٥٩ وما بعدها)

ثانيا – "عند الآخرين":

تختلف أماكن "عند الآخرين" عن أماكن "عندى من حيث"إننى – بالضرورة – أخضع فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث أننى لابد أن أعترف بهذه السلطة"[١٦٦].

وفى "مراعى القتل" الانتقال لأماكن الآخرين يتم بطريقة غير قانونية تواطأ على قبولها سلطات البلدين "مصر/ ليبيا" حتى أصبح الدخول عبر الأسلاك الشائكة له قانونه الخاص الذى تواضع عليه ضمنا المتسللون والسماسرة، وحرس الحدود، فى البلدين، بل أصحاب الأعمال الليبيين الذين يؤون العمال المصريين المتسللين ويحمونهم من الشرطة الليبية ليستغلوا قوة عملهم بأرخص الأسعار.

على هذه الخلفية لابد أن تكون أماكن الآخرين غير آمنة على الدوام، لا يستطيع عبد الله ورفاقه أن يكونوا أحرارا، بل إنهم لا يستطيعون أن يحافظوا على كرامتهم فنجدهم فى وضع الشحاذة على طول الساحل الليبى، وبين منطقتى المرج ودرنة :

"كان يوما غريبا (..) بنظرات مستغرقة فى الألم شاهدوا ثلاثة من الرجال الليبيين ينزلون من السيارة اللاندروفر، يتقدمون نحوهم فى هدوء حاملين أشياء وعندما اقتربوا منهم ألقوا إليهم بطعام وكساء، وقبل أن يستديروا راحلين ألقوا لكل منهم بثلاث بطانيات صوفية، أخذوا الطعام والأغطية فى صمت، تدثروا بها مقررين وعيونهم لا تطرف، وثلاثتهم فى استغراق مستسلم وألم وحزن عميق" (الرواية –ص٢٠٣)

وحين يجد عملا كراعٍ فى أعلى "الجبل الأخضر" فإنه يتعرض لمحاولة اغتصاب من "نورية" ابنة الشيخ الشايب، وبفشله فى إشباع حاجة نورية لا يكون له مأوى سوى العراء :

"شعر بحرج عميق، الكلبة مرغت أنفه فى الرغام، منذ عبوره الحدود والإهانة تلاحقه كظله، أما أن تحتقره امرأة بهذه الكيفية

(...) استيقظ وقد ابتلت ملابسه، وطوال الليل ظل يفكر فى الدخول للبراكة مرة بعد المرة، يتقدم نحو الباب يريد أن يطرقه فيتوقف خجلا، لابد أنهم سوف يفتحون له، ما بالهم لا يفتحون ؟!" (الرواية ص–ص١٣٩–١٤٠)

وفى مؤسسة عمر البوزى التى يعملون بها، وقد بدأت أوضاعهم فى الاستقرار والتحسن، يتأكد أن "الأمير فى الغربة نكرة" على حد قول المبروك، الذى ظن لوهلة أن "عبد الله" فى الغربة ما زال هو "عبد الله" المحارب القديم، فحين يحاول الحاج حميده اغتصاب الصبى المصرى "رضا" فينتهى الأمر بموته، يقر الجميع بأن المكان/ الغربة سلب قدرتهم على الفعل بعد أن سلب كرامتهم وحريتهم :

"على الفراش الأسفنجي المتسخ القديم كان جثمان الصبى مسجى، جلس عبد الله وبجواره المبروك يحكى له ما حدث (...)

– همس المبروك :...الأمير فى ارض الغربه نكره.

– حتى انت يا مبروك ما زلت تظن فى المستحيل ". (الرواية ص–ص٣٠٦–٣٠٧)

إن الأماكن "عند الآخرين" فى رواية "مراعى القتل" تشترك فى أن البطل ورفاقه لم يستطيعوا أن يتمسكوا فيها بما تبقى من كرامتهم وحرياتهم، ولم تتح لهم الفرصة كى يقيموا علاقة ود بالمكان تتجاوز نظرتهم له باعتباره مكانًا للمعاناة بهدف الحصول على المال اللازم لتجاوز أوضاعهم المأزومة فى الوطن بسبب البطالة والفساد..إلخ. ولا تختلف مدينة "طبرق" فى هذا الصدد عن بقية أماكن "عند الآخرين":

"كان المتسللين يملأون قلب المدينة وقد غصت بهم الطرقات، جحافل من الجراد والذباب والهوام الضالة التائهة، ممددين على أرصفة الطرقات والخرائب دون عمل، وقد ظهرت عليهم علامات الجوع والإعياء(...) ستة عشرة يوما أمضوها على قهاوى وأرصفة طبرق...). (الرواية ص–ص ٩٧–٩٨)

هذه هى مدينة "طبرق" التى يرصد فيها الراوى وضعية عبد الله ورفاقه والمتسللين المصريين عموما فى هذه اللحظة، بما يعنى أنها وضعية المقهورين، والمقهور لا يمكنه أن يعشق أو يتغزل فى مكان قهره، لكن الراوى يقدم رؤيته للمدينة بعيدًا عن هذه الوضعية تمامًا، وهى رؤية تقوم على الانبهار بالمدينة/ المرأة:

"طبرق امرأة تلقى بساقيها البضاوين بنعومة بين أحضان البحر، نصفها السفلى فى عناق دائم معه، لا ينثنى عن لثمها بأمواجه الهادئة المتتابعة، ونصفها الآخر يصعد رويدا رويدا ليتكئ على صدر الجبل، وعلى جسدها الصغير تطير النساء الصغيرات فى سياراتهم فراشات عاشقة..". (الرواية ص٩٧)

ثالثا– "الأماكن العامة"/ ملك الدولة:

"هذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة (للدولة) النابعة من الجماعة والتى يمثلها الشرطى المتحكم فيه. ففى كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، وينظم فيها السلوك؛ فالفرد ليس حرا، ولكنه "عند" أحد يتحكم فيه"[١٦٧].

فى "مراعى القتل" يمثل المكان العسكرى بما يشتمل عليه من معسكرات تدريب أو جبهة قتال.. إلخ أهم الأمكنة التى تدور فيها

كثير من أحداث الرواية، بل إنه المكان الذى يستمد عبد الله من وجوده فيه وانتمائه إليه ملامح شخصيته البطولية. وهو بطبيعة الحال مكان ذو طبيعة جغرافية صحراوية وعرة، لكن خصوصية هذا المكان فى علاقته بـ"عبد الله" لا تكمن فى تلك الطبيعة الصحراوية الشاقة ذات الرمال الصفراء، وإنما تكمن فى ما سجلته عيون وذاكرة "عبد الله" ورفاقه من خرائط الدم التى رسمتها أشلاء الرفاق على تلك الصحراء :

"يوم مر.. هل رأى من أخرج الموت من قمقمه ما يفعله، هل رأى العابثين بأرواح الضحايا أشلاءهم المبعثرة، هل رأى القادة ماذا تدفع الضحايا ثمنا لجهلهم، هل رأى عبد الحكيم عامر وقادته، جيشه الممزق فى صحراء سيناء، (...) أهه، كان يرى الذين ماتوا بلا ثمن فى أرض سيناء، شوية نمل، حشرات، (...) الفلاحين هه، عبى منها وانت مطمئن فى المخالى والقفف وارمى بيهم فى الفلا بإهمال." (الرواية ص١٨٧)

إن المكان العسكرى فى الرواية بوصفه مكانا يخضع لسلطة الدولة لم يعكس سلطة الدولة باعتبارها سلطة تقيد حرية الأفراد فحسب، بل كان يعكس فضلا عن ذلك مدى التخبط بين القيادات العليا والجهل، واللامبالاة بأرواح الجنود. وعليالرغم من كل ذلك فإن المكان العسكرى/ الجيش كان ساحة لبطولات فردية من "عبد الله" وغيره من صغار الجنود الذين استشهدوا أو أصيبوا أو نجوا من الموت فى الحرب، لكنهم وجدوا أنفسهم محرومين من الحصول على فرصة عمل تحفظ لهم كرامتهم.

وحتى تكتمل صورة العلاقة بين "عبد الله" و"الأماكن الخاضعة لسلطة الدولة" نعرض لنموذجين آخرين من نماذج الأماكن العامة فى الرواية؛ وهما "ميدان التحرير" و"قسم شرطة مرسى مطروح".

ينتقل "عبد الله" إلى "جامعة عين شمس" بصحبة صديقه صلاح عقل، وهو مكان غريب عليه تماما؛ حيث يصطدم بأفكار وشخصية الدكتورة وفاء (صديقة صلاح عقل) المدافعة عن دور المرأة فى تحرير الوطن، كما يتعرف فى هذا المكان أيضا على رؤية الطلاب اليساريين للنظام السياسى الحاكم وما يكتنفه من فساد، حتى يشهد "عبد الله" فى ميدان التحرير مظاهرات طلاب الجامعات، ليرى بعينه "وفاء" التى انبهر بها واختلف معها، كيف تعتقل ويداس الطلاب بالخيول، وتصادر حقوقهم فى مكان يعكس شكلا لسلطة دولة تخاف من مجموعة من الطلاب لا يملكون سوى الهتاف والأشعار:

"الحصار.. القبعات والخوذ.. الدروع والهروات.. الزى الأسود والوجوه القاتمة.. تداخل المعتصمين، يلتصق كل منهم بالآخر..محلقين حول الدائرة الحجرية..اندفعت الخيالة تدهس الجالسين". (الرواية ص٨٨)

يخضع "عبد الله" فى المكان العسكرى لسلطة الدولة، ويخضع الطلاب المتظاهرون فى ميدان التحرير لسلطة الدولة أيضا، ولا يختلف شكل السلطة التى تمارسها الدولة فى المكان العسكرى (الجيش) عن المكان المدنى "ميدان التحرير"، وهو ما يتضح من علاقة الأشخاص بالمكانين، وهو ما يتأكد عند عبد الله تماما حين يعود من الغربة فيفاجأ بسرقة أمواله المحوّلة من ليبيا، بل أموال كل المصريين

العائدين، وحين يحتمى بالشرطة لترد لهم حقوقهم، يصعقه ذلك الوفاق بين رجل الشرطة والمهرب المغتصب لأموال العمال العائدين، وتكون مكافأة المحارب القديم أو مصاب الحرب سيل من الشتائم :

"جأر العقيد بالصراخ وقد تحولت اللكمات إلى ضرب من كل نوع. – مقدرش يا (...) امك.. ح أحطك فى الحبس ست أشهر.. كعب داير يا ابن الشرموطة.. ح ارميك ورا الشمس يا خول يا ابن القحبه، حطه تحت فى الحبس الانفرادى، مش ح اخلى حد يعرف لك طريق جرة". (الرواية ص٣٤٣)

وهنا تكون سلطة الدولة كما مورست فى قسم شرطة مرسى مطروح قد جعلت "عبد الله" يندم على ما قدمه للوطن فى جبهة القتال؛ حيث يكتشف أن من دافع عنهم هم مغتصبو حقوقه:

"أشار الحاج لأتباعه أن يأخذوه بعيدا.. حملوه على ظهره وهو لا يتوقف عن القول : لو كنت عارف انى ح احارب عنكم وعن امثالكم.. لو كنت عارف انى ح احارب عنكم..". (الرواية ص٣٤٤)

رابعا– "المكان اللامتناهى" / الخالى من الناس:

"هو الأرض التى لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء، هذه الأماكن لا يملكها أحد، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها... غير أن مثل هذه الأماكن البكر أخذت فى الانقراض بفعل تطور وسائل الاتصال" (١٦٨)

الصحراء فى "مراعى القتل" مكان حدودى ليس على المستوى الجغرافى بين (جغرافية مصر وجغرافية ليبيا)، وإنما على مستوى أحداث الرواية، فما بعد الدخول فى تجربة عبور المتسللين المصريين

للصحراء الغربية تُقدَّم صورة للبطل وعلاقته بالمكان تختلف كثيراً عن صورة البطل التى تشكلت بعد ذلك وعلاقته بالمكان، لكن اختلاف الصحراء فى "مراعى القتل" يكمن فى أنها لعبت دور المكان الحدّى بين عالمين، وفى نفس الوقت كانت مسرحا لأحداث كثيرة وهامة فى الرواية بما جعلها عالما مستقلا عما قبله وعما بعده من عوالم جغرافيا وروائيا:

"طيلة ثمانى ساعات من العدو السريع فى الظلمة وتحت سيول المطر الغزير صاعدين هابطين وهاد ووديان جبال البطنان". (الرواية ص٤٣)

وواقع الأمر فى "مراعى القتل" أن المكان اللامتناهى/ الصحراء لم يكن بأى حال من الأحوال مكانا خرج إليه البطل هربا من الأماكن الخاضعة لسلطة الدولة "الأماكن العامة" إلى مكان لا سلطات لأحد عليه، وإنما كانت الصحراء فى "مراعى القتل" "المكان البكر" الذى لم يفضه حقا تطور وسائل الاتصال التى سهلت الوصول إلى الأماكن المتناهية والسيطرة عليها، وإنما فض بكارته حقا وجعله مكانا شاهدا على مآسى آلاف العمال المصريين المتسللين أنه مكان تكاثفت فيه السلطات (سلطة الشرطة المصرية – سلطة أولاد على/ سلطة الشرطة الليبية – سلطة "سائقى السيارات الأجرة الاستغلاليين")، لكنها جميعا سلطات متورطة بدرجة أو بأخرى فى المآسى الإنسانية المترتبة عن ظاهرة تسلل الحدود، للدرجة التى جعلت الأم تقتل ابنها خوفا من سلطة أولاد على، تلك السلطة (أولاد على) الخائفة هى الأخرى من سلطة الشرطة الليبية:

"خرسيه يا مره..خرسيه يا قحبه يا شرموطه. كان الطفل يلهث من الحمى، لم تجد سبيلا لإسكاته سوى كتم فمه بيدها". (الرواية ص٣٩)

وهنا يقارن "عبد الله" بين الحرب بوصفها مكانا ومأساة فى آن، وبين عبور الحدود بوصفها مكانا ومأساة أيضا، مؤكدا تجاوز ما يراه فى تجربة عبور الحدود كل ما سبق أن رآه من مآس رغم فظاعتها، فى الحرب :

"كان عبد الله يرتعد، ست سنين فى الحرب.. لميت فى أشلاء الضحايا ما اهتز لى طرف ولا ارتعش م الخوف جفن كما اليوم.. الوليه قتلت ابنها..دا يوم اسود من الحبر.. دا غم.. ايه اللى شرّد فينا زى الكلاب الضاله" (الرواية ص٤٢)

ويتحول المكان اللامتناهى "الحدودى" إلى مقبرة جماعية للمصريين المتسللين :

"استيقظوا واحدا بعد واحد، وأمامهم كانت تسبح سبع جثث من المتسللين المصريين الذين جرفتهم سيول الأمس بينما كانوا عائدين، تسد مدخل السيل والمياه تعبرهم إلى الجانب الآخر من الطريق". (الرواية ص٤٧)

وإذا كانت هذه الجثث من حظها أن وجدت من يقوم بدفنها والتفكير فى إبلاغ أهاليهم بموتهم فإن المكان يتحول مع نهاية الرواية إلى قبر غير متناهٍ، يستقبل فيه "عبد الله" موته وحيدا:

"شمس الصباح حلت على البراح، افتح عينيك بصعوبة وإعياء، انظر وانت بين الصخور وسط بركة الدماء، هدومك الممزقة بشفرة

المدية، غارقة فى الدم، تكشف عرى البطن، شال جدك الأبيض ملوث بالدماء مرمى على مرمى البصر" (الرواية ص٣٩٤)

وأخيرا، إذا كانت رواية "مراعى القتل" تتفق مع السيرة فى أن مكان "عندى" لا تتوفر فيه مقومات الحياة (موطن الكلأ – لقمة العيش) بينما تتوفر فى مكان "عند الآخرين"، وأن مكان "عندى" مكان أليف وحميم فى الرواية مثلما فى السيرة بالنسبة للأبطال والشخصيات التى تنتمى إليه، إلا أن الاختلاف يكمن فى أن مكان "عندى" فى "مراعى القتل" لا يملك البطل "عبد الله"، مثلما كان يملك أبو زيد، أن يمارس فيه سلطته، فهو (عبد الله) شخص يتحكم فيه آخرون/ الإخوة والأهل؛ ومن ثم مسلوب الحرية والإرادة، بل إن "المكان اللامتناهى/ الصحراء"، الذى من المفترض ألا يخضع لسلطة أحد لكونه فى الغالب خاليا من الناس، والذى من المفترض كذلك أن يخرج الفرد إليه للإفلات من سطوة السلطات بجميع أنواعها، يشهد أكبر عملية سلب للحرية والإرادة والكرامة لسيول المصريين المتسللين؛ حيث تتضافر، لتحقيق هذا الغرض، سلطة أولاد على، مع سلطة "مكان الآخرين/ الشرطة الليبية"، ومن قبل سلطات الدولة الطاردة لأبنائها.

الفصل الخامس

البنية السردية

يسعى هذا الفصل إلى الوقوف على دور الأداء الشفاهى فى إنتاج البنية السردية فى رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية، وتأثير الكتابة فى إنتاج البنية السردية لرواية "مراعى القتل" لفتحى إمبابى.

نعتقد أن الفارق الأساس بين البنية السردية فى النصوص الشفاهية ونظيرتها فى النصوص الكتابية يصعب تفسيره باختلاف طبيعة العلاقة بين المرسل والمستقبل (بكسر الباء) فى الاتصال الأدبى الشفاهى (حيث الاتصال قائم بحضور الطرفين) عنه فى الاتصال الأدبى الكتابى (حيث يتحقق الاتصال غيابيا لوجود مسافة فاصلة بين الطرفين)، دون الانتقال من هذا المستوى الأولى للتفسير إلى النظر إلى الثقافة باعتبارها "آلية يتولد عنها هذه

النصوص"(١٦٩)، وفى نفس الوقت تتجسد هذه الثقافة فى نصوص. ومن ثم فإن الثقافة الشفاهية Orality Culture يتولد عنها نصوص وتتجسد فى نصوص فى آن، وكذلك الثقافة الكتابية Liter-acy Culture يتولد عنها نصوص وتتجسد فى نصوص، وبالتالى يمكن القول إن اختلاف البنى السردية بين النصوص الشفاهية والبنى السردية فى النصوص الكتابية وتعددها يقف من ورائه اختلاف وتعدد العلاقات الناتجة عن التفاعل بين طرفى ثنائية "الشفاهية والكتابية"، والتى سبقت الإشارة إليها فى الإطار النظرى، وهذه العلاقات (المناوشة – المنازعة – الهيمنة المضادة) ليست علاقات ذات طابع ثقافى مجرد، ناتجة عن تفاعل بين مفهومين ثقافيين مجردين، وإنما هى علاقات مجتمعية بالأساس؛ بمعنى أن التفاعل بين الشفاهية والكتابية يتم فى "معمل المجتمع" إن جاز التعبير، ومن ثم فإن ثمة وضعية مجتمعية تكمن فى علاقة "المناوشة" بين الشفاهية والكتابية حين تتجسد فى نصوص معينة، تختلف عن تلك الوضعية المجتمعية التى تكمن فى علاقة المنازعة أو الهيمنة المضادة حين تتجسدان فى نصوص أخرى.

إذن، ثمة ضرورة للتأكيد على أهمية إدراك هذا البعد المجتمعى فى العلاقة بين الشفاهية والكتابية، مثلما ثمة ضرورة أيضا للتأكيد على، ما سبقت الإشارة إليه فى الإطار النظرى، من تعدد أنماط التأليف الشفاهى وتعدد أنماط التأليف الكتابى. وفى ضوء هذا وذاك يمكن مراجعة أحد الشكلانيين الروس "إيخنباوم" فيما ذهب إليه من تفرقة بين رواية المغامرات، والرواية ذات النمط الوصفى

والسيكولوجى على أساس صلة الأولى بالحكى الشفوى وصلة الثانية بالحكى الكتابى؛ إذ يقول:

"فى رواية المغامرات القديمة (...)، فإن مبدأ الحكى الشفوى لم يكن تحطم بعد، (...)، ومنذ القرن الثامن عشر، وخصوصا فى القرن التاسع عشر، أخذت الرواية تكتسى طابعا آخر. فلقد طورت الثقافة الكتابية الأشكال الأدبية للدراسات، والمقالات، وحكايات الأسفار والذكريات.. إلخ (...) هناك رواية تنتمى إلى النمط القديم من رواية المغامرات، وهى إما أنها تكتسى شكلا تاريخيا (و. سكوت w. scott أو تستعمل أشكال الخطاب الإلقائى Oratoir أو تكون نوعا من الحكى الغنائى أو الشعرى (ف. هيجو) وهنا تتم المحافظة على الصلة بالكلام – الذى يقترب، مع ذلك من الخطابة Declama-tion وليس من الحكى؛ أما الروايات من النمط الوصفى والسيكولوجى، ذات الطابع الكتابى المحض، فتفقد حتى هذه الصلة المخففة."(١٧٠)

فى هذا المقتبس الطويل، ثمة تفرقة بين أنماط من النوع الروائى على أساس مدى قرب أو بعد كل نمط من طرفى ثنائية السرد الشفاهى والسرد الكتابى، وهذه التفرقة تنطلق من الاعتقاد بوجود فارق بين البنى السردية الشفاهية والبنى السردية الكتابية اعتقادا يتجاوز الحاجة إلى برهنة. لكن ما نود الإشارة إليه هو أن الحرص على تحديد تاريخى لظهور نمط من أنماط النوع الروائى ينبغى إدراكه بأنه مجرد إخبار بالتاريخ، وليس تفسيرا تاريخيا تعاقبيا لآثار العلاقة بين الشفاهية والكتابية على أنماط النوع الروائى؛ إذ

وفقا لما سبقت الإشارة إليه من تعدد أنماط كل من التأليف الشفاهى والكتابى، وتعدد العلاقات بين الشفاهية والكتابية، واستناد كل علاقة من هذه العلاقات لوضعيات مجتمعية، وتجسيد النصوص لهذا التعدد فيما تطرحه من بنى سردية متباينة، وفقا لذلك كله، فإنه ليس ثمة ما يمنع من القول بوجود متزامن لكل من رواية المغامرات "القديمة" ذات الصلة بمبدأ الحكى الشفاهى، وروايات من النمط الوصفى والسيكولوجى ذات الطابع الكتابى المحض، والقول فى آن بهيمنة نمط من أنماط النوع الروائى قرين هيمنة شكل من أشكال العلاقات بين الشفاهية والكتابية وهيمنة هذا وذاك يعود لهيمنة الوضعية المجتمعية التى يستندان إليها على بقية الوضعيات المجتمعية الموجودة، وإن كان وجودها وجود المهيمن عليه، مع التأكيد على أن احتمال تبادل الأدوار بين (الوضعيات المجتمعية/ أنماط العلاقات بين الشفاهية والكتابية/ أنماط البنى السردية) يبقى قائما على الدوام.

إن التفرقة بين بنية حكائية وبنية لغوية تصلح أن تكون مدخلا لعديد من الفروقات القائمة بين البنية السردية لرواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية ورواية "مراعى القتل" لفتحى إمبابى. فالبنية السردية للنصوص الشفاهية تستمد ثباتها البنيوى من كونها بنية قائمة على المادة الحكائية وليس على طريقة تقديم تلك المادة، ومن ثم لا تسمح طبيعتها تلك ببروز الكثير من الفروق الفردية على النحو الذى تتجلى به تلك الفروق بين النصوص الكتابية؛ "فاهتمام القاص أو الراوى Story -teller ينصب دائما فى القص الشعبى على البنية الحكائية

(الفعل القصصى) تكون هى موضع تبئيره Focalization من حيث هى سرد للوقائع (...)، أما فى قصص الخاصة، فإن موضع التبئير عند الراوى المؤلف/ الكاتب العربى قديما (تراثيا) يتركز فى الفعل اللغوى؛ إذ ينصب اهتمامه هنا على البنية اللغوية على حساب البنية الحكائية للفعل القصصى الذى يبدو هنا وكأنه إطار قصصى لمحتوى لغوى" [١٧١]

لكن ثمة فارق جوهرى يمكن أن نفسر به بقية الفروقات، ألا وهو الأساس المعرفى أو الأرضية الثقافية للنوع الذى ينتمى له كلا النصين، إذا جاز لنا هذا التعبير. فالرواية بوصفها نوعا أدبيا تستند إلى التوجه الفردانى، بينما تستند السيرة الشعبية بوصفها نوعا أدبيا كذلك إلى التقليد الجمعى. "فالرواية هى الشكل الأدبى الذى يعكس تماما هذا التوجه الفردانى والمجدّد، أما الأشكال الأدبية السابقة فقد عكست النزعة السائدة لثقافاتها واعتبرت الانسجام مع الممارسة التقليدية أعظم محكٍ للحقيقة (...) ومنذ عصر النهضة فصاعدا، كان هناك نزوع متنام باتجاه إحلال التجربة الفردية محل التقليد الجمعى، باعتبارها الحكم الأول والأخير للواقع، وشكلت هذه الثقة جزءا هاما من الأرضية الثقافية لنشوء الرواية"[١٧٢]

إن القول ببروز الوعى الفردى على حساب الفكر القبلى لا يعنى – من وجهة نظرى – أن المنظومة المعرفية للمجتمع الرأسمالى، التى يقع فى القلب منها الوعى بالهوية الفردية، استطاعت أن تقطع مع المنظومة المعرفية للمجتمعات ما قبل الرأسمالية، والتى يقع فى القلب منها القبلية والعشائرية بوصفها العنصر الرئيسى فى الوعى

بالهوية. إذ الأحرى القول باستمرار المنظومتين فى حال من المنازعة حينا والتجاور أحيانا؛ حيث ينازع الوعى بالفردية الوعى بالهوية القبلية والعشائرية دون أن يستطيع أن يحقق "سيادة مضادة" عليه خارج الإطار النخبوى؛ وهو إطار إنتاج الرواية؛ ومن ثم فإن نشوء الرواية وتطورها لا يعنى اندثار السيرة الشعبية بوصفها نمطا من أنماط الحكى التى أنتجتها المجتمعات ما قبل الرأسمالية. وإذا كان جلّ السير الشعبية قد تقلص حضورها الحى وصار حبيس الكتب الصفراء، فإن السيرة الهلالية تستمد مشروعية استمرار أدائها الحى من استمرار المنظومة المعرفية التى أنتجتها بنى اجتماعية ما قبل رأسمالية، كنسق معرفى وقيمى سائد فى مجتمعات إنتاج وتلقى السيرة الهلالية، بالإضافة إلى نجاح بعض الشعراء المحترفين من رواة السيرة الهلالية – مثلما لاحظنا مع شاعرنا فتحى سليمان – فى إشباع رغبات الجمهورعلى تباينها من خلال تضمين النص الهلالى ما يشبع رغبة كل فئة من الجمهورالحاضر فى حفل عرس مثلا، فيستمتع الشباب بالاستماع منه إلى مواويل العشق، ويستمتع آخرون بالاستماع منه إلى بعض المديح النبوى، لكن ثمة أسبابا أخرى لاستمرار الأداء الحى للسيرة الهلالية رصدها د. عبد الرحمن أيوب فى دراسته القيّمة "استمرارية الآداب الشعبية ومواكبتها للتحولات الاجتماعية التاريخية الأساسية فى الوطن العربى"، وهى١٧٣:

– نجاح السيرة الهلالية فى التكيف مع المتغيرات التاريخية – اجتماعية وسياسية من خلال استنادها لثنائية "الثابت والمتغير".

فالثابت هو استمرار بنية الصراع بين طرفين، والمتغير هو طرفا هذا الصراع وفقا لتغير الثنائيات المتصارعة تاريخيا ومجتمعيا.

– أن البطولة فى السيرة الهلالية للمجتمع وليس للفرد كما فى سيرة عنترة أو سيف بن ذى يزن.

– أن السيرة الهلالية تمثل "عينة ماضية" و"عينة حاضرة" فى آن فيما تطرحه من مدلولات اجتماعية وسياسية تتعلق بالتحذير من الصراع القبلى والفئوى، الذى يدمر الوحدة القومية.

إن القول بوجود ثابت بنيوى بين روايات السيرة الهلالية متمثل فى الاشتراك فى قيامها على بنية الصراع بين طرفين، وإن تعدد وتباين هذه الروايات كامن فى استجابة هذه البنية الثابتة للمتغيرات التاريخية والاجتماعية بتغيير طرفى الصراع (البدو – الحضر/ الطبقة الفلاحية – الطبقة البرجوازية/ المستعمِر – المستعمَر.. إلخ) [١٧٤] يصلح أن يكون أساسا لتفسير اختلاف وتعدد روايات السيرة الهلالية على مستوى المضامين الاجتماعية لتواكب متغيرات تاريخية واجتماعية، لكن تبقى ثمة حاجة للوقوف على أمرين:

– الأول، أن السيرة الهلالية تشترك مع بقية السير الشعبية، بل وكثير من أشكال التعبير الشعبى وغير الشعبى فى وجود بنية قائمة على الصراع بين طرفين، لكن الملاحظ أن ثمة وعيا بقدرية هذا الصراع فى السير الشعبية عبر كل مراحلها، والملاحظ كذلك أن السيرة الهلالية تخالف بقية السير الشعبية فى ذلك التقليد الجمعى حين تنزع القدرية عن إحدى مراحل بنيتها الحكائية وهى مرحلة موت البطل؛ حيث تغيب عن الهلالية نبوءة النهاية[١٧٥] أو مقتل البطل

لتنزع عن الصراع الداخلى/ القبلى أى حتمية قدرية ليتحمل أطرافه المسئولية الكاملة عنه. ومن الطبيعى أن يتجسد هذا الاختلاف بنيويا عند تقديم الرواة لصورة البطل؛ فهو بطل "فشل فى أداء رسالته الإنسانية (.. انتصار الخير..) مثلما فشل من قبل فى تحقيق الاعتراف بالذات القومية والدينية.. على النحو المنشود والدائم كما هو الحال فى السير الأخرى"[١٧٦]. ومن المؤكد أن هذا الفشل يعنى أن السيرة الهلالية قدمت بطلا منهزما، بينما ينحصرالخلاف بين الدارسين حول حقيقة أن البطولة فى السيرة الهلالية بطولة جماعية أم بطولة فردية.

– الثانى، فى ضوء النقطة السابقة، واستنادا لما سبق طرحه فى الإطار النظرى من تعدد أنماط التأليف الشفاهى وتعدد أنماط التأليف الكتابى وتعدد العلاقات المحتمل وجودها بين الشفاهية والكتابية (المناوشة – المنازعة – السيادة المضادة)، يمكن القول أن موقع رواية للسيرة الهلالية من خريطة العلاقات بين الشفاهية والكتابية قد يكون ذا أثر فى وجود اختلاف فى البنية السردية لهذه الرواية أو تلك – وليس فقط اختلاف طرفى الصراع لمتغيرات تاريخية – عن البنية السردية لرواية أخرى ذات موقع مختلف فى خريطة العلاقات تلك. وذلك وفقا لاحتمال أن يكون للمحيط الكتابى لمجتمع إنتاج وتلقى إحدى روايات السيرة الهلالية أثر فى عدم وفاء تلك الرواية لبنيتها السردية التقليدية المجسّدة للمنظومة المعرفية لمجتمعات ما قبل الرأسمالية. وهو ما نسعى إلى التثبت من صحته من خلال تجميع الخيوط المتناثرة فى الفصول السابقة، والتى يتألف

منها نسيج البنية السردية لرواية الشاعر فتحى سليمان للسيرة الهلالية.

نعتقد أن وضعية المنشد الراوى يمكنها أن تفسر كثيرا من التغيرات فى البنية السردية لرواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية. فإذا كان من نافلة القول أن ثمة فارقا كبيرا بين قراءة نص مسرحى ومشاهدته؛ لأن النص المسرحى بطبيعته كُتب ليتحول إلى عرض يشاهده جمهور حقيقى ويؤديه ممثلون حقيقيون؛ ومن ثم، نعتقد أن النص المسرحى المكتوب هو مسرحية تنشد بنيتها المسرحية اكتمالها خارج النص المدون، فإن الأمر نفسه بالنسبة للسير الشعبية بوصفها نوعا حكائيا شفاهيا، سواء كان قد كُتب ليحكى أو دوّن عن حكى، فإنه ينشد اكتمال بنيته الحكائية خارج النص المدوّن. فالسيرة الشعبية "لا تشكل نوعا قصصيا إلا بالإنشاد الحى الذى يقوم به منشد حقيقى، يوجه إنشاده إلى متلقين حقيقيين، مثله، (ومن ثم) تتصف بأنها، مازالت مقيدة إلى مكونات خارج البنية السردية"[١٧٧]. ومن هنا نلحظ ذلك الانتماء المزدوج لذلك المنشد الراوى فهو بوصفه منشدا يقع خارج البنية السردية للسيرة، وفى ضوء هذا الوضع يقوم بوظائف مناسبة له تتيح له التدخل فيما يرويه ويسمى الراوى الخارجى أو الراوى المفارق لمرويه، وهذه الوظائف هى: (الوظيفة الاعتبارية – الوظيفة التمجيدية – الوظائف البنائية – الوظيفة الإبلاغية – الوظيفة التأويلية)، ويمكن أن نشير لأمثلة من رواية فتحى سليمان للهلالية لبعض من هذه الوظائف:

– الوظيفة الاعتبارية:

والمقصود أن المنشد يعمل على جذب اهتمام المتلقى منذ البداية بالتأكيد على أن ما سيرويه يمكن أن يستخلص منه العبرة والعظة:

نتحدث إليكم فى هذا الحفل الساهر
من قصائد الشعر والأناشيد.
أقعدى يا شاطرة أقعدى يا
من قصة بنى هلال
وبعدها قال الراوى يا سادة يا كرام
كانوا بنى هلال عرب عربه أصحاب الركيز والحربة
إذا قالوا صدقم
وإذا حاربوا غلبم
لكن تواروا فى لحود الثرى
سبحان من جعل سير الأولين عبرةً للآخرين
(قصة عزيزة ويونس – الشريط الأول – وجه ١)

– الوظائف البنائية:

وتتوزع هذه الوظائف البنائية على أربع وظائف يقوم بها المنشد/ الراوى المفارق لمرويه وهى (وظيفة تنسيق – وظيفة استباق – وظيفة إلحاق – وظيفة توزيع)، وقد وقفنا فى الفصل السابق على عديد من شواهد الاستباق والإلحاق (الاسترجاع)؛ ومن ثم نشير هنا لشواهد على قيام فتحى سليمان بوظيفتى التنسيق والتوزيع:

– وظيفة تنسيق:

أشار فتحى سليمان إلى دوره التنسيقى بين المرويات لإظهار

تماسكها ولمساعدة المتلقى على متابعته سيرة بنى هلال سيرة مسلسلة :

دواودين مرتبطة ببعضها مسلسل
تبدأ من شمة وتنتهى بعلى أبو الهيجاء
قصص عايزه سنين وأعوام
والآن سبق وأننا تكلمنا
فى مجىء مهر الناعسة
وهى بدلة حسنة بنت النعمان
وانتهت بمجىء البدلة
ودخل أبو زيد على الناعسة
وكانت البدلة مهرها
(قصة فلة الندى – الشريط الأو ل– وجه ١)

– وظيفة التوزيع:

يقوم فتحى سليمان حين يسرد حدثين متزامنين بالتعبير عن الانتقال الصريح من حدث إلى آخر، وهو أمر شائع فى السرد الشفاهى :

هذا ما كان منها أما ما كان من أبو زيد
امتطى ظهر الحمرا العامرية
وتحصن باسم الإله الأعظم
وتنه ماشى واحدة واحدة..
عايز يخش المدينة فى الليل
(قصة الصعب – الشريط الثالث – الوجه ١)

–الوظيفة الإبلاغية:

يشير فتحى سليمان إلى أنه يروى ما يرويه من الهلالية ليس عن أحداث شاهدها وإنما لما سمعه من آخرين. ولم يذكر إن كان قد قرأ ما يرويه فى كتاب أم لا؟!

قال الراوى

يا سادة يا كرام صلوا على البدر فى تمامه

كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان

بنى هلال رجال أبطال

صبحوا أحاديث وأمثال

وسمعنا ولم رأينا

وعن ما سمعنا روينا

(قصة الناعسة – الشريط الأول – وجه ١)

– الوظيفة التأويلية:

يبدو أن فتحى سليمان كان واعيا حين شحن روايته للسيرة بكثير من الإشارات التى توحّد بين العدو القومى والدينى فى لحظة أدائه للسيرة فهو دائما (اليهود/ الإفرنجة) سواء كان العداء عسكريا معلنا أو عداء غير معلن أطلق عليه فتحى سليمان "الحرب الباردة" :

"ظهرت فتنة فى السند والكوكب من بعض شرذمة إفرنجية، كان بجوار السند والكوكب قلعة من القلاع اسمها قلعة الكافور فيها حاكم اسمه الغادور حاكم قلعة الكافور، حب إنه يهجم على النعمان وعلى عرب النعمان ويتسيد على بلاد السند والكوكب ويحدث فيها الفتن وينهبها ويحاربهم حرب باردة.. إلخ " (قصة بدلة بنت النعمان

– الشريط الثالث– الوجه ١)

وفى قصة بدر الصباح، يهجم (اليهود/ الإفرنجية) على بلاد الشام لطمع ملك اليهود فى بدر الصباح ابنة حاكم بلاد الشام (صالح) :

أنا من بنات الشام لى الوجه لايح

بدر الصباح اسمى والانس نسبتى

وزير أبويا مصلح وأنا بنت صالح

بجوارنا ملعون أفرنجى بابطل

اسمه اللعين الفرطنوس...

.....

نظرلى أعجب بيا

اليهودى لما نظر لى وحقق النظر منى

من جهله سأل عنى، بنت مين العربيه؟

.....

قالو له من بنات العربية بنت أمير الشام

تعلق بى فى الغرام

.....

هجموا أهلى العربان على العدا وسط الميدان

هدموا الخيام وأهلى كانوا لسه أقلية

المشركين كانوا ألف ملة والعرب كانوا لسه قلة

هجموا علينا بالنوره هزمونا الافرنجية

قاللى أبويا بدر الصباح إرحلى وسط البطاح

عن بلادنا وخللى الفؤاد يرتاح

من اليهود الافرنجية (قصة بدر الصباح – الشريط الثالث – الوجه ١)

وكذلك فى قصة فلة الندى ينتصر مخيمر ابن أبى زيد على اليهود:

مخيمر إبن الاسمر سلامه انتصر

....

ده حبيب قلبى وعيونى

نصر جيش المسلمين

على العصابه اليهودية (قصة فلة الندى– الشريط الثانى– الوجه٢)

يتضح من خلال الأمثلة السابقة أن فتحى سليمان بوصفه منشدا أو راويا مفارقا لمرويه (يتدخل فيه) كان على وعى بدوره فيما يحدثه من تغييرات فى البنية السردية للسيرة، ولعل مايؤكد ذلك وعيه بدوره فى الشق الثانى من انتمائه المزدوج (المنشد/ الراوى)، من خلال قيامه بوظائف الراوى الذى لا يتدخل فى المروى ليبدو حياديا أو بالأحرى مجرد راوٍ لما وصله من مروى، وهذه الوظائف هى (الوظيفة الوصفية – الوظيفة التوثيقية – الوظيفة التأصيلية)[١٧٨]. ومن الأهمية أن نذكّر بذلك الحوار الذى دار بين فتحى سليمان وبين الجمهور حين استأذن الزغابة منهم فى أن يجعل ديابا يهرب من مواجهة الصعب بن مشرف العربان؛ حيث يضطر فتحى سليمان أثناء ذلك الحوار إلى إعلان أنه يقوم بدور توثيقى فحسب ولا يمكنه أن يغيّر فيما وصله من مروى :

اجتمع كبار بنى هلال وجاء الأمير دياب ابن غانم

وكان دياب فارس مهاب

ودخل دياب وكان هو بدلا من أبوزيد فى غيابه

أبو زيد كان قائد الحرب ودياب فارس الميدان

فقال إتونى بدياب ابن غانم

بس ما تزعلوش بقى ع اللى هيجرى لدياب

معلش ...

الزغابة ميزعلوش م اللى دياب هيجرى له

الزغابة...

هو أنا هعمله إيه بقى هو أنا هغير

جمهور:لأ متغيرش يزعلوا يزعلوا

إكمنا زغابة يعنى لأ ملكش دعوى

خلاص ما هو كان كويس باردوا

يضحك الشاعر على تعليق غير مسموع

والنبى أنا عاوز أسمع شوية...الله يرضى عليك (الصعب – الشريط الثانى – وجه١)

والحقيقة أن المنشد الراوى فى السيرة الشعبية إنما يسعى من وراء قيامه بكل تلك الوظائف على اختلافها، بل إنه يسعى من وراء احترافه أو بالأحرى حمله لتلك الرسالة، إلى دعم الثقافة الشعبية الجمعية من خلال ما يقدمه من نموذج لبطل يلتف المتلقون حول سيرته حبا فيه، مما يساعد على خلق حالة من التوحد بين المنشد والمتلقين والبطل. ولا شك أنه كان للأسلوب الموّحد فى رواية فتحى

سليمان للسيرة – على نحو ما أوضحنا فى فصل (صورة اللغة) – دور فى إقصاء أو تهميش أى صوت يمكنه أن يشق صف الجماعة المتوحدة مع بطلها.

يمثل الانتماء المزدوج لفتحى سليمان المنشد الراوى لما هو داخل البينة السردية للسيرة ولما هو خارجها أحد الاعتبارات الهامة للتأثير فيما يعرف بالثبات البنيوى للسيرة الشعبية لاسيما إذا ما وضعنا فى الاعتبار حقيقة كون فتحى سليمان منشدا دينيا، وأن المروى ذاته أوضح أثر التعليم عليه، وإذا ما وضعنا فى الاعتبار كذلك حقيقة أن لشرائط الكاسيت بوصفها من وسائل "الشفاهية الثانوية" خصوصية لكونها ذات غرض تجارى ومحددة باعتبارات فنية من قبيل المساحة المتاحة للسرد سواء كانت زائدة عن حاجة الراوى فيضطر للإطناب أو أن يملأ الفراغ الناتج بشىء من محفوظاته من الإنشاد الدينى، أو كانت تقل عن حاجة الراوى التى لا تكون معلومة لدى من يقوم بعملية التسجيل إن كانت ستحتاج هذه الحاجة لشريط جديد أم تتوقف عند وجهه الأول فحسب، فضلا عما يمكن أن تؤثر به الاعتبارات التجارية القائمة على الاستجابة لما يطلبه الجمهور على البنية السردية للسيرة من خلال غياب بعض القصص عن رواية فتحى سليمان للسيرة فيما استطعنا الوصول إليه من شرائط، وسواء كان سبب هذا الغياب عدم حفظ فتحى سليمان لتلك القصص أو عدم طلب الجمهور لها، أو عدم استمرار إنتاجها تجاريا فلم نستطع الحصول عليها، أيا كان سبب الغياب، فالنتيجة واحدة وهى تأثر البنية السردية للسيرة الهلالية فى رواية فتحى سليمان نتيجة

للاعتبارات السابقة الذكر.

ومن هنا تأتى أهمية مقاربة البنية السردية لرواية فتحى سليمان فى ضوء المقابلة بين موقعها من خريطة العلاقات بين الشفاهية والكتابية وموقع السيرة الهلالية فى الطبعة المصرية القديمة من خريطة تلك العلاقات.

ومن ثم نحاول أن نرصد مظاهر هذا التغير فى البنية السردية فى رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية من خلال مقابلتها بالنموذج البنيوى الثابت للسير الشعبية العربية الذى استخلصه د. محمد رجب النجار وطبقه على السيرة الهلالية فى طبعتها المصرية المبكرة، والتى كانت فى أوائل القرن الماضى، والتى تشتمل وفقا للنجار على أربع حلقات هى:

١- حلقة الزير سالم (٢١٢ صفحة).

٢- حلقة سيرة بنى هلال الكبرى (وتتكون من ٤٦ جزءا فى ٦٩٩ صفحة).

٣- حلقة التغريبة الكبرى (وتتضمن الريادة).

٤- حلقة ديوان الأيتام (٣٠٤ صفحة).[١٧٩]

إن السيرة الهلالية فى طبعتها المصرية، التى اعتمد عليها د.النجار فى تحليله، أقدم تثبيت كتابى لرواية شفاهية للسيرة الهلالية وصل إلينا، ويمكن استنادا للاعتقاد فى صحة القول بحفاظ "المدونات السيرية على الأصول الشفاهية، رواية وتلقيا"[١٨٠]، أن نذهب إلى القول بأن نموذج البنية التركيبية والمورفولوجية الذى يقدمه د. النجار لها، هو نموذج لرواية للسيرة الهلالية كانت تحتل موقعا فى خريطة العلاقات بين الشفاهية والكتابية يتسم بسيادة

الشفاهية على الكتابية؛ إذ لا تعدو الكتابة أن تكون أداة موظفة لتثبيت البنية السردية التى أنتجتها المنظومة المعرفية والمجتمعية لشفاهية جماعة المنتجين والمتلقين لتلك الرواية من روايات السيرة الهلالية فى أوائل القرن التاسع عشر، ولم تكن الكتابة قد استطاعت بعد أن تعبر عن منظومتها المعرفية والمجتمعية تعبيرا يتجسد فى إحداث أى تأثير كتابى على البنية السردية لتلك الرواية، سوى التأثير بالسلب؛ بمعنى الخارج عن إرادة الناسخ/ الكاتب فيما يتعلق بعجز الكتابة باعتبارها أداة نقل للصوت عن النقل الأمين لكل خصائص السرد الشفاهى، وعلى الرغم من ضآلة أثر فعل النسخ على البنية السردية للسيرة الهلالية فى الطبعة المصرية المشار إليها، فإنه من الأهمية بمكان الإشارة إلى فعل النسخ هذا، سوف يفرض مع مرور الزمن شرط المعرفة بالقراءة والكتابة على كثير من رواة السيرة الهلالية إذا ما أرادوا إعادة إنتاج الرواية الشفاهية الأقدم، بما ينطوى عليه فعل إعادة الإنتاج من مغايرة.

يحدد د. النجار عناصر البنية التركيبية للسيرة الهلالية المطبوعة على النحو التالى:

- جيل الأجداد والآباء، أو المدخل الحكائى التمهيدى للسيرة.
- مرحلة الميلاد المعجز.
- المرحلةالهامشية، أو مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابية.
- مرحلة الاعتراف الاجتماعى، أو مرحلة البطولة الاجتماعية.
- مرحلة الاعتراف القومى، أو مرحلة البطولة القومية.
- مرحلة الاعتراف الدينى، أو مرحلة البطولة الدينية.

- مرحلة الاعتراف الكونى أو الإنسانى.
- موت البطل، أو نهاية ليست من صنع القدر!
- جيل الأبناء أو جيل الأيتام.

والملاحظ أن تلك المراحل تمثل مراحل تطور بنية الشخصية السيرية التى تنشأ حولها السيرة، ومن ثم تلزم الإشارة إلى أن الشخصية السيرية فى الهلالية. على الرغم من اختلاف البنية التركيبية للسيرة الهلالية عن بقية السير الشعبية، فإن ثمة ثوابت للشخصية السيرية لا يمكن تغييرها، تتوفر فى الهلالية المطبوعة وفى غيرها من روايات الهلالية بما فى ذلك رواية فتحى سليمان، مثلما تتوفر فى بقية السير الشعبية المطبوعة، و تتمثل هذه الثوابت فى ضرورة وجود صلة بين ميلاده وبين السماء على نحو من الأنحاء ويتمثل ذلك فى نبوءة ميلاده، وكذلك ضرورة أن يكون للبطل نسب يكشف عن انتمائه لسلالة تمنحه لاحقا الحق فى البطولة والقيادة وإن بدأ حياته مطعونا فى نسبه ونشأ فى غربة عن قومه، مثلما الحال مع أبى زيد فى الرواية المطبوعة، ورواية فتحى سليمان حتى يتحقق له الاعتراف الاجتماعى. تلك فحسب، هى الثوابت التى نجدها مشتركة بين الرواية المطبوعة للهلالية وبين رواية فتحى سليمان إذا ما حاولنا النظر فى القصص التى اشتملت عليها رواية فتحى سليمان للهلالية بهدف استخراج ما يمكن أن يمثل ملامح رئيسية فى بنيتها التركيبية على النحو الذى حدد به د. النجار البنية التركيبية للسيرة المطبوعة، إلا أنه سوف يتضح فى الحال ضرورة التخلى عن الرؤية التعاقبية لعناصر البنية التركيبية، والتى تضع هذه العناصر

فى شكل مراحل متعاقبة، تسلم كل مرحلة إلى ما بعدها وفقا لترتيب زمنى للأحداث، لا شك أن الناسخ كان له دور كبير فى تحديده من خلال ما قام به من تقسيم السيرة لمجلدات وتقسيم المجلد، لفصول، فضلا عن ترقيم الصفحات، كمواضعات أولى فى الثقافة الكتابية، يمكن أن تكشف النظرة المتأنية إليها عما تنطوى عليه من يقين، يبدو أنه قرين الثقافة الكتابية حتى فى مراحلها الأولى، بضرورة وضع القصص فى علاقة تعاقب. وهو الأمر الذى لا توفره الشفاهية فيما يتعلق برواية فتحى سليمان؛ ومن ثم فإن أية محاولة لترتيب تعاقبى للشرائط إنما يمكنها بالأساس أن تعتمد - بخلاف الخبرة المتناقلة لأحداث السيرة وقصصها - على القرائن الداخلية التى قد ترشد لأسبقية قصة (أ) على قصة (ب)، ومع ذلك فإن ثمة اعتبارات تتعلق برغبة المتلقين أو نوعية الحفل.. إلخ يخضع لها الراوى فى اختياره للقصص التى يغنيها أو يسجلها، مما يعنى إمكانية أن يكون المنشد/ الراوى قد حكى القصة (ب) قبل القصة (أ)، فضلا عما يكون فى كثير من الأحيان من علاقة تزامن لا تراتب بين أحداث قصتين مما يحول دون تحديد نموذج بنائى يقوم على علاقة التراتب بين القصص؛ ولهذا يلزم الاعتراف بأن فرض علاقة تعاقب على قصص رواية فتحى سليمان للهلالية محاولة لا تخلو من عدم دقة من ناحية وتجسد قدرا من تعسف العقلية الكتابية فى التعامل مع ما هو شفاهى من ناحية أخرى، لكنها قد تكون محاولة ضرورية يفرضها البحث للوقوف على خصوصية البنية السردية لرواية فتحى سليمان للهلالية على النحو الذى يمكن أن يوضحه الجدول التالى:

عناصر البنية التركيبية لرواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية بين الثبات والتغير .	القصص التى اشتملت عليها رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية .
جيل الأجداد والآباء (العاشقين).	قصة شما وسرحان (شريط واحد).
مرحلة الميلاد المعجز المرحلة الهامشية، أو مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابية. مرحلة الاعتراف الاجتماعى.	قصة خضرة الشريفة (خمسة شرائط)
نموذج للاقتداء بالبطل العاشق/ زيدان [181] مساندة قومية دينية (الانتصار على اليهود).	قصة بدر الصباح (ثلاثة شرائط).
تحقيق البطل الفرد العاشق لرغباته الفردية رغم أنف قادة القبيلة الطامعين فيما يحققه بوصفهم أفرادا. مساندة قومية دينية. (الانتصار على اليهود).	قصة الناعسة (ثلاثة شرائط).
تأكيد حاجة القبيلة للبطل الفرد.	قصة الصعب (أربعة شرائط).
تحقيق البطل الفرد العاشق لرغباته الفردية رغم أنف قادة القبيلة الطامعين فيما يحققه بوصفهم أفرادا. مساندة قومية دينية (الانتصار على الإفرنجة).	قصة بدلة بنت النعمان (ثلاثة شرائط)
تأكيد حاجة القبيلة للبطل الفرد المخلص.	قصة عزيزة ويونس (أربعة شرائط) قصة بنات الأشراف (ثلاثة شرائط) قصة الزناتى خليفة (شريطان)
جيل الأبناء (العاشقين).	قصة رزق وحسنة (ثلاثة شرائط) أو قصة عين الحياة (ثلاثة شرائط)
جيل الأبناء (العاشقين). مساندة قومية دينية (الانتصار على اليهود)	قصة فلة الندى (شريطان)

يمكن استنادا للجدول السابق الوقوف على بعض خصائص البنية السردية لرواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية التى تشير لدور المنشد /الراوى من خلال وظائفه البنائية وغير البنائية فى إنتاج تغيرات نسبية فى بنية الشخصية السيرية وبنية الوحدة الحكائية؛ حيث نلحظ بداية أنه لا ذكر لحلقة الزير سالم كمدخل تمهيدى للسيرة الهلالية، وإنما نجد المدخل التمهيدى الحكائى ممثلا فى قصتى (شما وسرحان) و(قصة خضرة الشريفة)، ولا شك أن لكون قصة (شما وسرحان) قصة غرام دورا فى بقائها، أما قصة (خضرة الشريفة) فبقاؤها ضرورة لصلتها الوثيقة بحياة البطل؛ ومن ثم تشغل قصة خضرة الشريفة مساحة خمسة شرائط كاملة لتقدم ثلاث مراحل كاملة من المراحل البنيوية الثابتة، فتقدم مرحلة ميلاد البطل، ثم التنشئة الاغترابية له حتى تحقيق اعتراف بنى هلال به نسبا وبطولة، لكن لا نجد قصصا أخرى فى رواية فتحى سليمان خلاف قصتى (شما وسرحان) و(خضرة الشريفة) يمكن أن نشير إليها بوضوح على أنها تمثل مرحلة الاعتراف القومى بالبطل أو الاعتراف الدينى أو الاعتراف الإنسانى، والحقيقة أن السبب الخاص برواية فتحى سليمان ليس، كما ذهب د. النجار، لأن أبا زيد (رمز النزوع القومى) فشل فى مواجهة دياب (ممثل العصبية القبلية)، ومن ثم كانت الهلالية سيرة تجسد الصراع الداخلى (القبلى)، وبالتالى ينبغى أن يفشل البطل فى تحقيق الاعتراف القومى والدينى والإنسانى، [١٨٢] وإنما يكمن السبب الخاص برواية فتحى سليمان تحديدا فى أنه ليس ثمة ما يمكن أن يسمى باعتراف قومى أو دينى

أو إنسانى بالبطل من خلال مراحل متعاقبة، لكن هناك صورة للبطل يحرص الراوى عليها، من خلال حرصه على إبراز صفة البطل العاشق والمساند فى آن، كلما سعى للحصول على رغبته الفردية (العشق)، لكل من يحتاج لمساندة بدافع قومى (بدلة بنت النعمان.. مساندة النعمان ضد الإفرنجة من منطلق الوعى بالقومية العربية)، أو بدافع دينى (الناعسة وبدر الصباح.. مساندة الحاكم المسلم على العدو اليهودى الغازى لأرضه)، أو بدافع إنسانى (الصعب.. حيث التعامل الإنسانى الراقى مع الخصم المنتقم لثأره/ الناعسة.. حيث مساندة الضعيف المظلوم ورد الحق إليه ممثلا فى موقفه من غنيمة وولدها)، بما يعنى أن الدور القومى والدينى والإنسانى للبطل لا يتأتى فى صورة اعترافات متعاقبة، وإنما استطاع المنشد الراوى أن يجعلها متحققة بالفعل فى صفات البطل ويمكن أن تتجسد فى القصة الواحدة. وسوف نقف على الكيفية التى حقق بها المنشد الراوى ذلك التغير لاحقا؛ إذ يلزم هنا استكمال الوجه الآخر لذلك التغير، وهو المتمثل فى ملاحظة أن ثمة عاملا أساسيا يفسر حضور تلك القصص التى اشتملت عليها رواية فتحى سليمان للهلالية وغياب قصص أخرى عنها يتمثل فى الحرص على توظيف القصص الهلالية التى يبرز فيها تيمة العشق لمناسبتها للغناء فى الأفراح، وغض الطرف عن القصص التى لا يتوفر بها هذا الشرط (موت البطل/ الأيتام.. إلخ)؛ ومن ثم نلحظ أنه رغم اختلاف المراحل ما بين جيل أجداد أو جيل آباء أو جيل أبناء فإن ما يقع عليه الاختيار من بين الحكايات الممكنة عن كل هذه المراحل هو ما يقدمهم جميعا

باعتبارهم أبطالا فى قصص عشق. وفى نفس الوقت ملاحظة أن ثمة شرطا غير معلن لنجاح البطل فى الظفر بحبيبته والزواج بها وهو أن ينتصر على اليهود؛ (أبوزيد.. الناعسة/ زيدان.. بدر الصباح)، أو الإفرنجة (بدلة بنت النعمان). والحقيقة أنه ما كان يمكن لفتحى سليمان أن يكثف من حضور صفة العاشق وإضفاء الاهتمام بالبعد القومى والدينى والإنسانى فى بنية شخصية البطل دون أن تخفت حدة الطابع القبلى الحاد للصراع الرئيسى فى السيرة الهلالية، وهو ما يتضح جليا من غياب أية مبارزة/ صراع قبلى، بين أبى زيد ودياب بن غانم فى كل القصص التى تشتمل عليها رواية فتحى سليمان، بل ليس ثمة ما يشير فى رواية فتحى سليمان لوجود صراع داخلى، وإذا ما كان ثمة صراع داخلى فإنه صراع يقوم على أساس تعارض المصالح والرغبات الفردية بين أبى زيد الهلالى من جانب، وحسن بن سرحان ورزق بن نايل ودياب بن غانم والقاضى بن فايد من جانب آخر، وموضوع الصراع هو الناعسة ذات الأجفان. ويبدو أن خفوت حدة الصراع القبلى فى رواية فتحى سليمان للهلالية على هذا النحو مبرر بالحرص على تقديم صورة لبطل لا ينازعه فى البطولة أحد من أهله حتى لو كان دياب بن غانم لاسيما بعد تحول مجال البطولة نسبيا إلى العشق؛ ومن ثم كان حرص فتحى سليمان فى روايته لتأكيد حاجة القبيلة باستمرار لهذا البطل بوصفه البطل المخلص الفرد، وذلك من خلال عدد من القصص (بنات الأشراف.. إنقاذ العرض/ عزيزة ويونس.. الإنقاذ من المجاعة/ الصعب.. فك الحصار/ الزناتى خليفة.. الإنقاذ من فتك

الزناتى بالهلالية فى غيابه).

ويتضح هذا الحرص السليمانى على إبراز صفة البطل العاشق المؤدى لمساندات قومية ودينية وإنسانية فى رحلته لتحقيق رغبته الفردية إذا ما نظرنا فى بنية عدد من الوحدات الحكائية والموضحة فى الجدول التالى:

مساعدو الخصم	الخصم	الهدف	المساعدون	البطل	الوحدة الحكائية	القصة
بدون مساعد جيش اليهود	زيد العجاج ملك اليهود	الناعسة	بدون مساعد جيش زيد العجاج	أبوزيد	الزواج بالناعسة	الناعسة
جيش اليهود	ملك اليهود	بدر الصباح	بدون مساعد جيش والد "بدر الصباح"	زيدان	الزواج ببدر الصباح	بدر الصباح
رجال الأمير عون جيش اليهود	الأمير عون حاكم بلاد اليمن والد قلة الندى ملك اليهود	سرج الأمير عون حاكم اليمن	بدون مساعد جيش والد قلة الندى	مخيمر بن أبي زيد	سرج الأمير عون العاج	قلة الندى
رجال النعمان جيش الإفرنجة	النعمان حاكم بلاد السند والكوكب الإفرنجة	بدلة بنت النعمان	دون مساعد جيش النعمان	أبوزيد	الحصول على مهر الناعسة (بدلة حسنة بنت النعمان)	بدلة بنت النعمان

نلحظ فى هذا الجدول أن البطل يقوم بالرحلة لتحقيق رغبته دون مساعدة، وذلك فيما يتعلق بالتصور الأول الذى تقدمه الحكاية وهو أن الخصم عربى مسلم (زيد العجاج - الأمير عون - الأمير النعمان)، لكن سرعان ما تكشف الحكاية عن اكتشاف الخصم الحقيقى (اليهود الإفرنجية) رغم اختلاف أجيال الأبطال (أبو زيد - زيدان - رزق ابن أبى زيد)، فيقود البطل جيش العرب والمسلمين، ثم ينتصر على اليهود الإفرنجية، ثم يعود إلى أهله وقد حقق الهدف الشخصى من الرحلة (الناعسة - بدر الصباح - بدلة بنت النعمان - سرج الأمير عون).

ومن ناحية أخرى، نلحظ أن قصصا أخرى (رزق وحسنة /عين الحياة)، (بنات الأشراف) وإن لم تكن قد طرحت ما لاحظناه فى القصص السابقة (الناعسة - بدر الصباح - فلة الندى - بدلة بنت النعمان) من أن البطل يمهر حبيبته بالانتصار على اليهود الإفرنجة، فإنها طرحت ما يمكن أن نعتبره تحولا للسيرة الهلالية على يد فتحى سليمان؛ إذ يبرز حضور المصالحة على حساب الصراع القبلى الداخلى لتدعم ما أضفاه من أبعاد قومية ودينية وإنسانية على السيرة الهلالية المتعارف على أنها تختص دون بقية السيرة بغياب الطابع القومى والدينى والإنسانى لحساب الطابع القبلى. فنجد فى قصة (رزق وحسنة/ عين الحياة) أن رزقا بن أبى زيد يرث عن أبيه وقومه عداءات من حاربوهم فى تغريبتهم إلى تونس، لكن إبراز صفة البطل العاشق فى رواية فتحى سليمان تدفع نحو المصالحة، ولم الشمل، وإقامة صلات المصاهرة؛ حيث المصالحة مع "ماضى" حاكم

الجبل الأخضر، ثم المصاهرة والمصالحة مع والد عين الحياة/ حسنة، بعدما كان عدوا لبنى هلال، بل إن فتحى سليمان فى قصة "بنات الأشراف" يدعم ذلك المنحى للدرجة التى يتحول فيها الصراع بين أبى زيد والزناتى خليفة، وهو صراع رئيسى فى السيرة، يتحول إلى تفاوض يعقبه اتفاق ومصالحة، حيث يلعب الخطاب الوعظى الذى ينطق به فتحى سليمان البطل أبى زيد الهلالى الدور الذى كان يلعبه السيف، أو الحيلة حين يصارع البطل عدوا له. هذا فضلا عما قام به البطل من تحويل ما كان بين بنى هلال وبنى زحلان من صراع قبلى إلى اتحاد، على النحو الذى قدمته قصة "خضرة الشريفة".

من المؤكد أن رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية ليست نموذجا لكل الروايات المعاصرة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن تلك التحولات التى تجسدها بنية السيرة الهلالية عند فتحى سليمان تكشف بوضوح عن الرؤية الجمعية التى يشترك فيها المنشد/ الراوى والمتلقون فى لحظة الأداء، مما يكشف عن دور الأداء الشفاهى فى تغيير البنية السردية للسيرة. فالمنطلق الأساسى للعلاقة بين المنشد/ الراوى والمتلقين هو وجود علاقة تعاضد، تصل أثناء الحكى إلى علاقة توحد، مع البطل بوصفه مجسدا لرؤيتهم للعالم. إن أثر الأداء الشفاهى على السيرة لا يتجسد فى التحولات الدلالية المتمثلة فى إبراز صفة البطل العاشق وتكثيف حضور المصالحة والبعد القومى والدينى والإنسانى للسيرة فحسب، وإنما يمكن القول أن تلك التحولات هى بالأحرى تجسيد للتحول البنيوى للسيرة؛ إذ أصبحت

مجموعة من القصص تقاوم الاندثار عن طريق التكيف مع "رغبة الجمهور" لتحضر من خلال مناسبات الأفراح؛ ومن ثم أصبحت عبارة عن مجموعة من الوحدات الحكائية التى تمثل أفعال البطل، تلك الأفعال التى يتم تقديمها فى شكل متسلسل ومتعاقب دون تعقيد أو تداخل إلى حد بعيد بحيث يكتمل بناؤها باكتمال القصة بزواج البطل من الحبيبة وبزواج عريس الفرح بعروسه، مما يفرض أن يكون نجاح البطل فى تحقيق مهامه القومية والدينية مؤكدا، وإن كان ذلك النجاح/ التحول هو مسلك أصحاب الرؤية الجمعية للعالم (المنشد/ الجمهور) لتحقيق قدر من التعويض النفسى عما يعيشونه من إخفاقات تحول دون النجاح فى تحقيق تلك الأحلام القومية والدينية (الانتصار على اليهود الافرنجية).

"نتحدث إليكم فى هذه الليلة من ضمن سيره بنى هلال من قصة فرايحية بمناسبة الزواج وهى زواج الأمير رزق بن الأمير أبو زيد "

(قصة رزق وحسنة – الشريط الأول – الوجه ١)

إن القول بأن علاقة التسلسل والتعاقب هى العلاقة الرئيسة بين الوحدات الحكائية التى تقدم أفعال البطل لا يعنى أنها العلاقة الوحيدة التى تربط بين الحكايات فى رواية فتحى سليمان للسيرة؛ إذ ثمة حضور لعلاقة التداخل بين الوحدات الحكائية على النحو الذى لاحظناه فى تداخل قصة الناعسة مع قصة "بدلة بنت العمان" مع قصة "الصعب"، لكن لا يصل هذا التداخل إلى التعقيد بحال من الأحوال؛ إذ يشير الراوى إلى ما بينها من تداخل على نحو صريح بغرض التوضيح للجمهور.

إن هذه التحولات فى رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية تكشف عن نجاح السرد الشفاهى بوصفه سردا حقيقيا (راوٍ حقيقى/ متلقون حقيقيون) فى تحقيق هدف الراوى من الحكى؛ وهو دعم البطل بوصفه مجسدا للرؤية الجمعية للعالم، دون أن تهتز صورته؛ إذ بقى أثر المحيط الكتابى على رواية فتحى سليمان فى تشكيل صورة البطل محصورا فى إطار علاقة المناوشة دون أن تتجاوزه. وتلك مسألة فارقة بين السيرة الهلالية ورواية مراعى القتل؛ إذ نجد أن مراعى القتل بوصفها سردا مكتوبا؛ هى عبارة عن عملية تمثل للسرد الشفاهى، كما سبقت الإشارة لذلك، ومن ناحية ثانية هى عمل فردى يحمل رؤية الروائى (فتحى إمبابى) للعالم بما تنطوى عليه تلك الرؤية من نقد للجوانب السلبية فى الثقافة الشعبية وما تحمله من فكر قدرى، غيبى، لا عقلانى، ولما ترسخه من سلبية على المستوى السياسى والاجتماعى واعتبارها ثقافة خارج التاريخ، مما يعنى ضرورة تقديم رؤية ثقافية واجتماعية مختلفة ذات ملامح تقدمية، عقلانية، ثورية، الأمر الذى يفرض عليه أن يقدم بنية سردية لروايته قادرة على إقناع القارئ برؤيته؛ لاسيما إذا كان يوجه روايته لذلك القارئ الذى يحمل بداخله قدراً مما يدعو الروائى إلى تغييره.

إن اختلاف "مراعى القتل" لا يكمن فيما تحمله من رؤية تقدمية ثورية ونقد للثقافة الجمعية التى يجسدها البطل، لاسيما إذا كانت هذه الثقافة الجمعية مسئولة بدرجة ما عن عدم دفاع الجماعة الشعبية عن مصالحها وحقوقها فى فترة سبعينيات القرن الماضى، وإنما بالأحرى يكمن اختلافها فى مخالفتها للكتابة الروائية السائدة

بمحاولتها مطابقة المكتوب للمنطوق، بما يترتب على ذلك من اختلاف طبيعة العلاقة بين الراوى والبطل، وصورة اللغة فى الرواية، وتشكيل كل من الزمان والمكان، بينما المألوف فى الكتابة الروائية السائدة هو الانطلاق من اختلاف المكتوب عن المنطوق بما يعنيه ذلك مناختلاف فى ملامح التشكيل الروائى.

وفى هذا الصدد، من الأهمية بمكان وضع اختلاف منطق التأليف الروائى على أساس "مطابقة المكتوب للمنطوق"، عن منطق التأليف الروائى على أساس "مخالفة المنطوق للمكتوب"، بما يترتب على ذلك من اختلاف التشكيل الروائى، فى سياقه وإطاره التاريخى وهو التمييز بين فن الحكاية وفن الرواية؛ حيث يؤكد د. أحمد درويش "على أن الفرق بين فن الحكاية وفن الرواية، هو فرق بين منطق "المشافهة" ومنطق "الكتابة" فى تأليف السرد، فمنطق المشافهة يقوم على التداعى والاسترسال والاتصال بين الراوى والمستمعين، كما أن لغته الشفوية تتميز بأنها لا تحمل ملامح راويها لافتقادها للطابع الشخصى، ... ثم إنها لغة غير أرستقراطية، فلأنها ولدت فى مجالس "العامة" وتطورت على ألسنتهم فقد ظلت قريبة، فى المفردات والتراكيب، وطرائق الربط، من العامية المكتوبة" [١٨٣]. أما منطق "الكتابة" فى تأليف السرد فقد اعتمد على تأكيد اختلافه عن منطق المشافهة بتوظيف الوسائل التى تدلل على "التأليف الشخصى الكتابى"، مثل الرسائل، وأنماط اللغة المكتوبة. ويذهب د. درويش إلى أن رواد الرواية كانوا على وعى باختلاف المنطقين فتمعنوا – فى البداية – فى الابتعاد عن كل وسيلة تقربهم من منطق المشافهة/ فن

الحكاية وتلمسوا كل درب يقربهم لمنطق "الكتابة" /فن الرواية. وكأنه قد جرى اتفاق على "استبعاد لغة "الحكاية" بمنطقها وطابعها الشفوى من دائرة "اللغة الكتابية" للرواية، ولا ينقض هذا الاتفاق، دخول "اللغة العامية" طرفًا فى جانب من البناء الروائى، فلقد كانت العامية تكتب من خلال سيطرة المنطق "الكتابى" للمؤلف، لا من خلال استرسال "المنطق الشفوى للشخصية".[١٨٤] والحقيقة أن ما نصادفه فى "مراعى القتل" ليس مجرد دخول العامية طرفًا فى جانب من البناء الروائى دخولا يسيطرعليه المنطق الكتابى للمؤلف، وهو ما يعرف بمبدأ " الواقعية اللغوية"، من حيث هو مواءمة بين الشخصية وأسلوبها فى الكلام، والذى يمكن أن نجد حضوراً له فى القص العربى القديم؛ إذ يقول الجاحظ "وإن وجدتم فى هذا الكتاب لحنا، أو كلاما غير مُعرَب، ولفظا معدولا عن جهته فاعلموا أنّا إنما تركنا ذلك لأن الإعراب يبغض هذا الباب، ويخرجه من حدّه. إلا أن أحكى كلامًا من كلام متعاقلى البخلاء وأشحاء العلماء كسهل بن هارون وأشباهه"[١٨٥]. فما نصادفه فى "مراعى القتل" هو بناء الرواية كلها على أساس مطابقة المكتوب للمنطوق ودون أن يخل ذلك أيضًا بسيطرة المنطق الكتابى للمؤلف على الرواية.

إن "مطابقة المكتوب للمنطوق" بوصفه نهجًا للتأليف الروائى ليس مجرد مسألة لغوية؛ حيث تختلف كيفيات تشكيل عناصر البناء الروائى الأخرى باختلاف هذا النهج، على اعتبار أن عناصر البناء الروائى كلٌ متماسكٌ لا ينفصل إلا اضطراراً عند التحليل، وأن مخالفة أو مطابقة المكتوب للمنطوق يقف من خلفها رؤية للعالم

تتجسد فى تشكيل البناء الروائى على أساس المخالفة أو المطابقة بين المكتوب والمنطوق بدءًا من المستوى اللغوى وليس انتهاءً بالمستويات الثقافية والاجتماعية.

ومن ثم، يمكن القول إن نهج "مراعى القتل" فى مطابقة المكتوب للمنطوق وإن كان خياراً لغوياً يحاول المؤلف من خلاله تحقيق مبدأ "الواقعية اللغوية" تحقيقا كاملا بتوسيعه ليشمل لغة السارد/ المؤلف (المنطوقة)، إلا أنه يكشف أيضا عن سيطرة المنطق الكتابى للمؤلف على العناصر الفنية الأساسية للرواية (الحدث، الشخصية، الزمان، المكان)، بواسطة السرد. فالبناء الفنى للرواية هو عبارة عن "منظومة العلاقات المتفاعلة بين العناصر الفنية بوساطة السرد"[١٨٦]؛ وما يعنيه الباحث بالسرد هو"خطاب مرتبط بالسارد أولا، وبموقعه ثانيا، وبالرسالة التى يبثها لمن يسرد له ثالثا"[١٨٧]، وموضوع هذه الرسالة تلك الأحداث الصادرة عن الشخصيات أو الراوى، والزمان والمكان اللذان تدور فيهما الأحداث، وصفات الشخصيات الخارجية والداخلية وأقوالها وأفعالها، ولا يخفى أن أهمية موقع السارد إنما ترجع إلى ما يتميز به من قدرة على "التحكم فى هذا الركام الهائل من الأفعال، والأقوال، والرؤى، والأصوات، واللهجات، الأساليب المتباينة وإخضاعها جميعا للتعايش معًا فى شكل فنى واحد، هو الرواية، وفى خطاب قولى مسيطر، هو خطاب السارد".[١٨٨]

تتسم "مراعى القتل" بأنها رواية ذات بنية مركزية تستعين بالسرد الموحد والراوى المهيمن فى تنظيم "كل العناصر الروائية لتلتف حول بؤرة واحدة، هى نقطة يلتقى فيها هذا الراوى وهذا السرد، بحيث

تدور هذه العناصر حول هذه البؤرة، ولا تنفلت من مجالها أبدا. قد تتحرك العناصر، من هذه البؤرة إلى اتجاهات شتى، لكن لتعود إليها، محكومة بقوة جذبها من جديد"[١٨٩]. وهذه البؤرة فى مراعى القتل هى (أن النظام السياسى والاجتماعى فى مصر (٦٨-٧٧) هو المسئول عن معاناة المصريين وانتهاك كرامتهم فى الداخل والخارج). وثمة أمران كان لهما تأثيرٌ فى الكيفية التى جذبت بها هذه البؤرة العناصر الروائية، وهذان الأمران هما:

- استحواذ شخصية "عبدالله بن عبد الجليل" على النصيب الأعظم من الرواية، بما يقارب ٧٠٪من حجم السرد؛ الأمر الذى جعل لغته -وفقًا لمبدأ الواقعية اللغوية - هى اللغة الأكثر حضورا، وليس لغة السارد.

- أن شخصية عبدالله ليست شخصية روائية / إشكالية تعانى من اغترابٍ أو صراع على مستوى الوعى، مع الوعى السائد فى المجتمع.

فالبناء الفكرى لشخصية عبد الله بن عبد الجليل يكشف عن قصدية بناء شخصية يتصالح فيها الوعى الفردى مع وعى المجتمع ومثله وقيمه؛ حيث تختفى الحدود بين وعيه الفردى والوعى الجمعى السائد بفعل قدرة الأجهزة الإعلامية والتثقيفية على أدلجة المجتمع، ويتجلى ذلك التصالح فى الجمع بين أمرين؛ أولهما التعلق ببطل شعبى تجسيداً لفكرة "المهدى المنتظر"، وثانيهما الدفاع المستميت عن نظام السادات باعتباره "الوطن"، ومعاداة أى معارض لنظام السادات باعتباره ضد مصالح "الوطن".

– " انتم بتكسروا الجبهة الداخلية، واحنا هنا بنموت، بتخرجوا فى مظاهرات تدمر البلد، تحرقوا المحلات، تنسحب بسببكم كتائب من الجبهة لحماية القاهرة، والروس بتوعك (صلاح عقل) بيسلمونا سلاح قديم ..اسلحة دفاعية ..نعمل إيه؟

– يا عبد الله الجبهه صامته منذ مبادرة روجرز، والسادات بيغازل الأمريكان، انت بتدافع عن نفسك ولا عن السادات.

– أجاب غاضبا: انتم بتلعبوا مع البنات فى الجامعه.

– انت حمار بهيم، عمرك ما ح تفهم، فلاح فى عالم ما عاد فيه فلاحين، البنات دول اشرف من اللى شوهوا عقلك اللئيم...

– صاح به من منتصف الجسر: تبًا لك ولاشتراكيتك الهزيله."
(الرواية ص٣٢٤)

فى ضوء هاتين الملاحظتين، يمكن القول أن السرد عمد فى مهمته البنائية لعالم مراعى القتل الروائى إلى أن تتضافر عناصر البناء السردى لتفكيك قاعدة التصالح بين الوعى الفردى ووعى المجتمع ومثله، ومن ثم، يصبح عبدالله شخصية روائية/ إشكالية بعد اكتسابه وعيا مضادا للوعى السائد فى المجتمع.

وقد كانت المهمة الرئيسية على الراوى المهيمن أوالسرد الموحد فى "مراعى القتل" حتى يحقق أكبر قدر من المركزية لبنية العمل الروائى، أن يحقق فى آن وبنفس القدر ضرورتين متعارضتين؛ وهما أن يمنح خطاب عبد الله حضوراً مكافئًا لحضور خطابه، وأن يحقق لخطابه الهيمنة قرينة انسجام النص.

وتزداد صعوبة هذه المهمة فى ضوء أن هذا الراوى العليم المهيمن

هو راوٍ مجهول بالنسبة للقارئ، لا يعرف له اسمًا ولا ملامح، ولا موقعا يصرح بوجوده فيه ليروى منه سرده، وتبدأ الرواية وتنتهى ولا يعرف القارئ من أى المصادر استقى هذا السارد معرفته بأحداثها، ومن أمثلة ذلك وصف هذا الراوى للقاء نبيل بسلمى فى شقتها.

" أمسكت يده تجذبها برفق، تعبر به الصالة نحو غرفة نومها، دخلا، وبعد أن أغلقت الباب بالمفتاح تركته، وبغته قفزت إلى فراشها الوثير(...) قميص نومها "البيبى دول"، يصل لأسفل أردافها، ويتوقف بكنار من الدانتيل الأبيض كاشفا عن سروالها الداخلى..)
(الرواية ص١٣٠)

ومع ذلك، يتحدد بموقع هذا الراوى الزمانى والمكانى كل شيء فى الرواية؛ وذلك لأن آنية السارد وحضوره المكانى بمثابة "نقطة ارتكاز يقاس بها زمن السرد ومكانه، كما تقاس على أساسها الطبقات الزمانية الخاصة بالراوى وبالشخصيات"[١٩٠].

إن انعدام المسافة الزمانية والمكانية بين الراوى وشخصياته، وبصفة خاصة شخصية "عبدالله"، جعل الراوى أشبه بكاميرا تلتقط الأحداث والكلام، فى أى زمكانية تكون فيها الشخصية . وقد استخدم هذا الراوى ثلاثة خطابات ذات قدرات مختلفة على عرض ما تم التقاطه، وذات وظائف مختلفة أيضا؛ وهذه الخطابات هى (الخطاب المباشر – الخطاب غير المباشر – الخطاب غير المباشر الحر). ويكمن فى استخدام الراوى لهذهالخطابات حضوره الأيديولوجى قرين انسجام النص وتمركزه حول بؤرته. الأمر الذى يعنى ضمنا النجاح فى تفكيك أواصر التصالح بين وعى عبدالله مع

الوعى السائد فى المجتمع:

".. قادة هذا الوطن لم يحترموا قط أبناءه أو أن أبناءه قطيع من الماشية... من يستطيع أن يحمى جسدى من مراعى القتل... " (الرواية ص٢٦١)

ويلعب الزمان دوراً رئيسًا فى عملية التفكيك هذه؛ حيث يتم توظيف تقنية الاستحضار على نحو يعكس تغيرات العلاقة بين الزمن الماضى والزمن الحاضر، فالتوظيف السردى لتقنية الاستحضار يكشف عن الانتقال من استحضار الماضى بغرض تكريس عجز الشخصية عن الفعل فى الزمن الحاضر، إلى استحضار الماضى بغرض مساءلته ومحاولة التخلص من رواسبه، التى تحاصر قدرة الشخصية على الفعل فى الزمن الحاضر.:

" الزمن قطر غشيم لا يرجع للوراء، والذكريات لهب تحت الرماد، جذور عميقة من الأسى، وبحور من الشجن والأسى، وأشرعه تدفعها رياح الوسن عبر الزمن .. تبقى الأسئله .. يبقى ذهول العقل أمام السؤال .. يبقى انعدام الأمان، يرحل بك الزمن بلا انسجام، حامل ندوب الروح والجسد، ورغبه فى البوح، والكون سكون مفتوح للجنون، والمجون، ولهث الخيول،والركض بحثا عن مراعى الصفا." (الر واية ص١٨)

ومن ثم، يجد القارئ نفسه أمام حضور قوى للسرد الاسترجاعى يكاد يوازى حضور السرد المتزامن. وتتوزع الزمكانيات الرئيسية فى الرواية على هذين القسمين، ويحضر الراوى بخطاباته فى هذه الزمكانيات ليسرد بعض ما يراه ويسمعه وكل ما يريده. ونعتقد أن

الزمكانيتين الرئيسيتين فى الرواية هما :

- مصر ٦٨-١٩٧٤.
- ليبيا ١٩٧٤-١٩٧٧.

وتنطوى كل زمكانية على زمكانيات صغرى؛ فالزمكانية الأولى تشتمل على (سدود / الجبهة / مؤسسة النيل / مركز تأهيل مصابى الحرب بالعجوزة / جامعة عين شمس/ ميدان التحرير/منوف/ قسم شرطة مرسى مطروح)، وتشتمل الزمكانية الثانية على (الحدود/ طبرق /بنى غازى/ درنة/ الجبل الأخضر/مؤسسة عمر بوزى). والملاحظ أنه إذا كانت الزمكانية الثانية(ليبيا٧٤-٧٧) قد تم سرد أحداثها من خلال السرد المتزامن، فإن قسم شرطة مرسى مطروح يعد الزمكانية الصغرى الوحيدة التى يتم سردها بالسرد المتزامن خلافا لبقية الزمكانيات الصغرى التى تشتمل عليها الزمكانية الأولى (مصر٦٨-٧٤)، والتى تم سردها بالسرد الاسترجاعى. ويمكن للقارئ ملاحظة هيمنة الخطاب المباشر فى نقل خطابات الشخصيات وفى نقل تفكير البطل فى زمكانيات السرد التزامنى، وفى المقابل هناك حضور أكبر لأشكال الخطاب غير المباشر الحر فى زمكانيات السرد الاسترجاعى .

ففى زمكانيات السرد التزامنى يتصاعد رصيد شخصية عبدالله من الوعى المضاد للوعى السابق على التجارب التى عاشها فى هذه الزمكانيات، وهذا ما يرصده الخطاب المباشر فى شكل الحوار :

"قال عبد الله متسائلا:

- القعاد فى الدار احسن ولا الخروج فى طلب الرزق.

– قال المبروك : ما تكفرش

– قال عبد الله بصوت متعب:وايه علاقة ده بالكفر، ولا تقول ان ربنا مسئول عن اللى وقعوا من فوق ظهر الجبل،ولا تقول دى مشيئه من عنده، لأ ده الفساد، فساد من صنع البنى آدم، الجيش الماشى قدامك ده منهوب ولما يرجع ح يتنهب من جديد، تجار العمله، ونقاط البوليس، خلو الرجل،وشلة المنصر، وحفنه من العسكر، وطول ما الجهل معشش فى العقول ح نظل عرضه للنهب العظيم."

(الرواية ص٢٠٠– وانظر أيضا على سبيل المثال الحوارات، ص ٢٤٩، ٣٣١، ٣٤٣).

ولا يقتصر توظيف الراوى للخطاب المباشر على نقل كلام عبد الله فى زمكانيات السرد المتزامن، وإنما الملاحظ أن الراوى يستعين كثيراً بالخطاب المباشر فى نقل تفكيره وتأملاته فيها، على اعتبار أن ثمة نوعين من الفكر؛ الأول هو ما يصلح للاتصال بالآخرين ومن ثم صيغ فى عبارات لغوية، والثانى هو ما لايصلح للاتصال بالآخرين، إما لعدم القدرة على النطق به، أو لعدم تبلوره بعد، ومن ثم لم يوضع فى عبارات لغوية.[١٩١] :

"ود لو يقول: كنت يومًا رقيبًا أول بكتائب المدفعية الصاروخية، حاربت على مدافع الـ١٠٥ مم المضاد للطائرات.. (..) ود لو يقول ..أننى واجهت الطيران الإسرائيلى المسلح بأعتياالأسلحة الهجومية فى العالم (..)

فكر وهو يشاهد أقرانه من المتسللين المقبوض عليهم ..كل هؤلاء حاربوا بجوارك يا ابن عبد الجليل، لماذا يستسلم أبطال الحرب

لضرب العصى باستكانة؟؟..ليه يستسلموا للإهانه ..؟ ليه الخوف مكلبش فى الصدور ..؟؟ ليه تفيض الوجوه بالذل والمهانه ..(.....) ؟الآن يومض الذهن.. تومض الأسباب كالبرق ..امتى كنا نعامل فى بلادنا معاملة البشر؟.. إلخ" (الرواية ص–ص٣١٩–٣٢٠، وانظر أيضا على سبيل المثال الصفحات ص٣٧٠، ٣٧٢)

إن الصيغ التصريحية لنقل التفكير من قبيل (ود لو يقول، كان يريد أن يقول، فكر)، وإن كانت تؤكد على أن الفكر المنقول هو فكر عبد الله، والذى يتأكد باستخدام ضمير الأنا المتفكرة " كنت – حاربت– أنى – أمسكت– يدى– أننى – واجهت– إنى – أنا – واجهت"، إلا أن صيغ الاستفهام والتعجب ذات الوظيفة الإقناعيةت نقل الخطاب المباشر من مجرد كونه خطابا مباشرا إلى كونه خطاباً مباشرا بلاغياً[١٩٢]؛ حيث يمكن القول بأن صيغ الاستفهام والتعجب هى للراوى مثلما هى لعبد الله؛ ويكشف تصاعد الوعى فى هذه الأسئلة الاستنكارية، بدءا من (لماذا يستسلم أبطال الحرب لضرب العصى؟؟) إلى (امتى كنا نعامل فى بلادنا معاملة البشر؟؟امتى كنا فى بلادنا أحرارا؟؟ امتى كان الطغاة بيعاملونا باحترام؟؟)، بالإضافة إلى تحول الضمير المتفكر من(أنا) إلى (نحن)، يكشف هذا كله عن اقتراب الخطاب المباشر البلاغى من حدود الخطاب غير المباشر الحر؛ حيث يتماهى كل من الراوى والبطل على مستوى الموقع الزمانى والمكانى من ناحية، وعلى مستوى خفوت القرائن النحوية والتركيبية التى كان يمكن أن تكون مميزة بين صوتيهما، فضلا عن أن الراوى لا يروى حديثا، وإنما يسرد فكرا غير منطوق.

وبمقاربة حدود الخطاب غير المباشر الحر ينجذب خطاب الشخصية نحو القوى الجاذبة المركزية للرواية:

"طول عمرنا كنا مطايا فى الوطن، حتى المغامره بالحرب ..ادخلونا اليها مثل القطيع ..حرب هدفها موطئ قدم على الضفة الأخرى ثم رفع رايات السلام والجلوس على مائدة المفاوضات والاعتراف ...حرب لازم ينتهوا منها بأى شكل وأي ثمن لأنها أصبحت عقبة ..حائل مثل سورالصين العظيم ...يقف بينهم وبين الغنائم ..واى الغنائم استلزمت المخاطره.. اقتسام الوطن.." (الرواية ص٣٢٠)

أما الخطاب غير المباشر فيكاد يختفى من السرد المتزامن وزمكانياته؛ حيث يكاد لا يستعين به الراوى فى نقل كلام الشخصيات، لكن الملاحظ أن المقاطع الوصفية التى يعرضها الراوى، مستخدما ضمير الغائب، سواء كانت أوصافًا لأشخاص أو لأماكن أو لأحداث، ليست وصفًا محايدًا تمامًا أو بريئًا، لأنها تكاد لا تخلو من "تقييم موقف ما أو حدث ما أو تقدم وجهة نظر تنبثق من رؤية أيديولوجية للعالم، الأمر الذى يصل الوصف أحيانا بالأيديولوجيا"[١٩٣]:

"خطف كل منهم حقيبته البلاستيك الممزقة، واندفع خارجا يسابق الباقين ...صدمتهم برودة الجو القارصة وزخات المطر ...داروا حول أنفسهم هنا وهناك وتعالت أصواتهم.. لكن أصواتا قاسية استقبلتهم مناخيس الرقيق، ومنذ اللحظة التى غادروا السيارات اندفعوا يهرولون تحت نباح المسلحين كقوافل الرقيق المطارد عند حواف

الغابات" (الرواية ص ٣٦ وانظر أيضا على سبيل المثال الصفحات٦٦، ١٩٩)

ولا يقتصر دور الوصف فى جذب العناصر الروائية نحو بؤرة الرواية على حمله فى كثير من الأحيان لوجهة نظر الراوى فيما يقوم بوصفه، حيث يمكن أن نلاحظ امتزاج الوصف بالسرد امتزاجا يفاجئ القارئ بانبثاق خطاب للشخصية أو خطاب يمتزج فيه صوت الراوى وصوت الشخصية من مقطع وصفى محايد تمامًا:

" امتد الطريق موازيا لشاطئ البحر، تنهبه البيجو الاستيشن والشمس فى منتصف السماء،حدق فى البحر حتى الأفق والدموع تطفر من عينيه .. ياولاد الكلاب.. الموت فى الحرب رحمه... رصاصه تمزق الدما غ ..قنبله تنسف الجسد ..اما الموت فى الحياه، لحم حى ينشوى على نار بطيئه، روح تتصلب، نوم على الأشواك، عذاب على مهل"(الرواية ٣١)

أما فى زمكانيات السرد الاسترجاعى فالملاحظ أن دور الراوى لا يقتصر على تحريض عبدالله على فعل التذكر وتأطير ذلك بصيغ التذكر الصريحة و المتكررة فى الرواية (الحياة تذكرة للجحيم- الذكريات لهب تحت الرماد- الزمن قطر غشيم لا يرجع للوراء- الأمس مثل اليوم)، وإنما يرعى الراوى العليم، قرينه فى الزمكان/ البطل سرديًا فى رواية مخزون ذاكرته، رعاية سردية تصل إلى حد المزاحمة فى كثير منالأحيان، رغم أن البطل أصبح هو الأحق برواية ما يستحضره من الزمن الماضى.

وتتعدد أشكال مزاحمة الراوى للبطل، لكن أكثرها وضوحا

استخدام الراوى ضمير الغائب (هو) فى رواية أحداث يتذكرها عبد الله، فيتحول عبد الله من (أنا) المتذكر الراوى إلى هو المُتذكر عنه والمروى حوله. فيبدو الأمر أمام القارئ وكأن السرد الاسترجاعى يتحول من وراء ظهره إلى تقرير سردى تزامنى:

"جذبها فسقط جسدها بين ذراعيه التصقوا جسدا لجسد، أمواج من النشوة اشتعلت لها أجسادهم الفتية الطويلة، قوة قاهرة لم يستطيعوا منها الفكاك، وكلما حاولت جذبها إليه برفق، فتعود إليه منومة، وأخيرا استسلمت له فى عذاب، وهى تهمس:

-كنت عارفه قبل ما اجى ان ده ح يجرى."(الرواية ص١٦٠، وانظر أيضا على سبيل المثال الصفحات ٧٩، ١٥١، ١٥٢، ١٥٨)

والملاحظ أن الراوى كان يخفف من رعايته السردية لخطابات الشخصيات حين يسرد الأحداث من زمكانيات السرد الاسترجاعى فى شكل تقرير سردى؛ حيث ينقلها فى صيغة الخطاب المباشر فى الأغلب الأعم؛ لإضفاء مصداقية على سرده بحضور صوت الشخصية دون رعاية منه.

وإذا كان توظيف الخطاب المباشر، بما له من مصداقية فى نفس القارئ، فى إطار سرد استرجاعى لأحداث بضمير الغائب يسهم فى جذب زمكانيات السرد الاسترجاعى إلى حيث يريد؛ حيث يمكن للراوى من خلاله أن يوجّه أحداث زمكانيات السرد الاسترجاعى نحو بؤرة العمل الروائى، فثمة أشكال أخرى للخطاب المباشر استطاع الراوى أن يوظفها على نحو يدعم مركزية روايته؛ حيث نلحظ أن ثمة حضورا للمونولوج داخل إطار السرد الاسترجاعى، لا سيما حين

يزاحم صوت البطل فيه صوت الراوى من خلال طرحه لأسئلة تنقل حوار الذات إلى حوار مجهرى يتشابك فيه ضمير ال (أنا) مع ضمير ال (أنت) ويتشابك الصوتان لينتج من تداخلهما خطوة إضافية نحو بؤرة العمل.

" حدّث نفسه..أنا عارف ...جثة الشهيد عمر ما يصيبها العفن، (..) حافظ أسامى الباقين؟(...)طبعا عن ظهر قلب..

..غد السير ياابن عبد الجليل، واتقدم للأمام وارثى الصحاب اللى خطفهم الموت بدون اهتمام(..)

وحدى كنت بلارفاق...تعرف طريقك ياابن عبدالجليل؟..طبعا أعرفه..على بعد خمسة كيلومترات أربعة بيوت مهجورة متهدمة...، على الضفةالشرقية ترى جنود ونساء الجيش الاسرائيلى على شاطئ القناة يرتعون دون رادع، وبلا اهتمام..اسرع إذن يا ابن عبد الجليل علك تصل للرفاق أو علّك تصل لحتفك الجميل ..حتفك الجميل؟(..) لما القوات الجوية عاجزه عن المواجهة ليه ينعم الطيارون بحياة مرفهة مبجلة وانا فى الحضيض) (الرواية ص-ص٦٧-٦٩)

ولاينفك هذا التداخل إلا بالفصل بين الضميرين (أنا- أنت)، والعودة للسرد بضمير الغائب(هو)، يعقبه حوار بين صلاح عقل وعبدالله فى أول تعارف لهما.

وإذا كانت تقنية (الحوار) الموظفة فى إطار السرد الاسترجاعى تعد نموذجًا لتطابق زمن القصة وزمن الحكاية (المشهد)، فإن قيام البطل بالسرد الاسترجاعى بضمير المتكلم على نحو متأثر بلغة فتحى سليمان الشاعرية جعل الصيغة المهيمنة على علاقة زمن القصة بزمن

الحكاية فى مراعى القتل هى "الوقفة"؛ حيث يفوق زمن الحكاية زمن القصة، وإذا كان الوصف هو التقنية النموذج لهذه العلاقة (الوقفة)، فإن استحضار عبدالله لأحداث الماضى ومشاعره وعلاقاته متمثلا شاعرية سليمان فى كثير من الأحيان، وإن كان يعد "وقفة" على مستوى علاقة زمن الحكاية بزمن القصة، إلا أنه كان فى كثير من الأحيان، نتيجة لتداخل صوت الراوى مع صوت البطل راويا، بمثابة بوصلة تكشف للقارئ مدى تأثير القوى الجاذبة للرواية على البناء الفكرى لعبدالله، وانجذاب خطابه لبؤرة الرواية:

"أز الكريك وضربة الحجارى ...كيف احكى عن اللى فى جوفى،ومين يطفى فى نارى .بس لو اعرف ..ولا صنف حد قالى رمز فى حلم .. هزه فى كابوس ..علامة من علامات السما..مين يجيب الكتب ويقرا لما قرينا فى المدارس ان تاريخ العبودية لولادك يامصر انتهى"

(الرواية ص٣٢٩وانظر أيضا على سبيل المثال ص١١٠، ٢٥١، ٢٧٦)

ومن ثم، يمكن القول إن عناصر البناء السردى كانت مشدودة ناحية بؤرة البنية المركزية للرواية، وهى تفكيك التصالح القائم بين الوعى الفردى للبطل ووعى المجتمع أو بالأحرى الجماعة الشعبية، وتقديم شخصية روائية من هذه الجماعة يمكنها التعبير عن القضايا الكبرى لوطنها. ولاشك أن محاولة تمثل "مراعى القتل" للسرد الشفاهى وتوظيف التراث الشعبى الحى المتمثل فى السيرة الهلالية لم تكن مستندة إلى تجانس فى الرؤية بين "رؤية الكاتب" و"الثقافة

الشعبية" التى تمثلت الرواية نهجها فى الحكى "مطابقة المكتوب للمنطوق"، وإنما هى محاولة لتقديم رؤية مختلفة ومضادة إن جاز التعبير للرؤية السائدة فى الموروث الشعبى الحى والممارس والمعيش والفاعل، والذى هو "أكثر الآداب قربا لمحتوى شكل الجماعات"[١٩٤]؛ بما يعنى أن "مراعى القتل" تشكلت بنهج تمثل السرد الشفاهى فى مطابقة المكتوب للمنطوق، لتقدم رؤية مختلفة عن "محتوى شكل الجماعة" التى تمثلت طريقة حكيها؛ لأنها بطبيعة الحال رؤية تهدف لتغيير أوضاع تلك الجماعة ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا، بما يحقق قدرا من العدالة الاجتماعية فى المجتمع.

خاتمة

-١-

يصل الباحث إلى خاتمة بحثه وقد وقف على بعض نتائج فروضه وتساؤلاته التى كانت وراء اختيار هذا البحث، وغيرها من التساؤلات التى تكشفت كلما تقدم الباحث خطوة فى بحثه. والمؤكد أن ثمة ثغرات ومثالب فى البحث لم يستطع الباحث أن يعالجها المعالجة المناسبة، مما يجعل البحث مفتوحًا على الدوام لسد الثغرات وتصحيح المثالب من قبل الباحث أو من قبل باحثين آخرين.

-٢-

تبين للباحث فى الإطار النظرى للشفاهية والكتابية أن طبيعة العلاقة بين الشفاهية والكتابية تتأبى على تصور تحقق فعلى لمفهوم القطيعة أو "الثورة الكتابية" فى تاريخ العلاقات بين الشفاهية والكتابية فى الثقافة العربية. وطرح الباحث تصورا مفاده أن هناك

ثلاثة مفاهيم يمكن أن تفسر شكل العلاقة بين الشفاهية والكتابية؛ وهذه المفاهيم هى "المناوشة – المنازعة – السيادة المضادة"، وقد استخلص الباحث هذه المفاهيم من النظر فى أشكال تطور العلاقة بين الشفاهية والكتابية فى الثقافة العربية.

وقد أوضح الباحث من خلال مناقشة أفكار الكاتب فتحى إمبابى اللغوية والملحقة بالرواية إلى أن الدعوة "لمطابقة المكتوب للمنطوق" قد تكون محض نزعات شعبوية، لكن من المؤكد أنها تمثل خيارا روائيا تمكن من خلاله من بناء رواية ذات بنية مركزية، حيث يهيمن الراوى العليم على خطابات الشخصيات من خلال سرد موحد.

–٣–

اشتملت الدراسة التطبيقية على رواية الشيخ فتحى سليمان "للسيرة الهلالية"، ورواية "مراعى القتل" للكاتب الروائى فتحى إمبابى على عدد من الاستخلاصات التى يمكن الإشارة إليها وفقا لفصول الدراسة على النحو التالى:

– صورة البطل

برهن البحث تطبيقيا على الصلة الوثيقة بين موقع الراوى بوصفه تقنية سردية وبين صورة البطل؛ حيث هناك عوامل عديدة تتوفر فى حالة الراوى الخارجى (فتحى سليمان) تحدد صورة البطل "أبى زيد الهلالى"، وفى مقدمة هذه العوامل أن الراوى الخارجى يحمل الرؤية الجمعية للعالم، وهى رؤية مشتركة بينه وبين المتلقين، وأن صورة البطل ما كانت إلا تجسيدا لهذه الرؤية الجمعية. لكن نمط "الشفاهية الثانوية – شرائط الكاسيت" سمح بأن تتميز رواية فتحى سليمان

للهلالية بتقديم صورة للبطل تناوش أحيانا الرؤية الجمعية تلك، لكنها لم تتجاوز درجة المناوشة.

– وإذا كان السرد الشفاهى عملية سرد حقيقية يقوم بها راوٍ حقيقى ويتلقى المروى متلقون حقيقيون، فإن الحاجز المفروض بين الروائى والقارئ فى السرد المكتوب بوصفه سردا مصطنعا جعل مهمة فتحى إمبابى فى إقناع القارئ بصورة البطل التى يقدمها فى "مراعى القتل" أصعب كثيرا من مهمة فتحى سليمان، لكن تبين للباحث أن "مراعى القتل" نجحت إلى حد كبير فى تقديم "صورة البطل" بشكل قادر على اكتساب تعاطف القراء مع البطل. لكن ما تبين للباحث أيضا هو وجود ثغرات فى عملية التحايل الفنى التى تم فى إطارها تشكيل صورة البطل، وأن هذه الثغرات كانت غالبا بغرض الوصول لأدلجة البطل، ممثل الثقافة الشعبية، بأيديولوجيا الكاتب/ الراوى، وهى مختلفة بطبيعة الحال عن الأيديولوجيا الجمعية.

– صورة اللغة

تبين للباحث فى ضوء المفهوم الباختينى "صورة اللغة" أن علاقة التوحد بين الراوى الخارجى (فتحى سليمان) والبطل (أبى زيد) تجسدت لغويا فيما ظهر فى التطبيق من هيمنة "الأسلوب الموحد" سواء عبر تفريغ ملفوظ "أعداء البطل" من محتواه، أو افتعال مواجهات حوارية مفرغة من شروط الحوارية. كما خلص الباحث إلى أن فتحى سليمان لا يستعين بأى لغة إلا إذا كانت لغة معاونة بشكل مباشر لتحقيق التوحد مع البطل، ومثال ذلك لغة الخطاب الوعظى،

ولغة خطاب العشق.

وفى "مراعى القتل" تأكد للباحث أن الكاتب نجح فى تحقيق الانسجام بين النصوص المقتبسة من السيرة الهلالية ونصه، مع ضرورة الإشارة إلى أن هذا النجاح وصل إلى الحد الذى يجعله قرين أحادية الصوت، وهو الأمر الذى تأكد للباحث من الربط بين أشكال العلاقات بين الراوى والبطل فى "مراعى القتل" (التقديم – التفكيك – الأدلجة) من ناحية، وأساليب نقل خطاب الغير من ناحية ثانية.

– الزمان

على هذا المستوى خلص الباحث إلى أن حرص الراوى الخارجى (فتحى سليمان) على نجاح عملية التواصل مع الجمهور جعله يلجأ إلى أسهل الطرق للانتقال بين الحكايات مما كان له دوره، حسبما اتضح فى التطبيق، على شكل العلاقة بين"زمن القصة" و"زمن الحكاية"، حيث خفت حضور الاسترجاعات والاستباقات فى القصة موضوع التحليل (قصة بنات الأشراف)، فلم يقف الباحث سوى على حركة استباقية واحدة وحركتين استرجاعيتين. بينما كانت كثافة "الاسترجاعات" فى "مراعى القتل" إشارة لما أتاحته الكتابة لفتحى إمبابى للربط بين تلك الحكايات الاستراجاعية والحكايات السابقة عليها، فضلا عما قدمته الكتابة من قدرة على خلق علاقة تجاور بين الفصول وهو ما يفتقده التواصل الشفاهى لضرورة وضوح العلاقة التى على أساسها يتم ترتيب حكى الأحداث، والتى غالبا ما تكون العلاقة السببية، أما التجاور بين الفصول فيحتاج من القارئ للوقوف

على الرابط بين حكاية انتهى بها فصل وأخرى بدأ بها الفصل الذى يليه فى الترتيب. وقد لا يفلح فى معرفة الرابط، لتصبح فى كثير من الأحيان علة ترتيب الحكايات هى ما بينها من علاقة التجاور بين دفتى الكتاب.

– المكان

تبين على هذا المستوى أن موضوع الحكى "التغريبة الجماعية الإجبارية" يمثل قاسمًا مشتركًا فى كل من السيرة الهلالية برواية فتحى سليمان ورواية "مراعى القتل" بما يعنى أن المكان هو عينه موضوع الحكى فى كلا العملين. وقد وضح للباحث أنه إذا كان الراوى الخارجى يتأثر بمكان الأداء فإنه جعل لمصر/ المكان حضوراً واضحًا فى روايته للسيرة.

وقد تأكد أيضا أن دور الراوى الخارجى من ناحية ومواقع الراوى الداخلى يلعبان دورا كبيرا فى اختلاف تشكيل المكان بين الهلالية ومراعى القتل، لكن النظر للأماكن فى ضوء تصنيفها من منظور السلطات التى تخضع لها، أوضح أنها على أربعة أصناف: "عندى – عند الآخر – ملك الدولة – لا متناهى"، وأن النظر لما بين البطل وهذه الأماكن من هذا المنظور كشف عن اختلاف كل من علاقة بطل الهلالية وبطل مراعى القتل بالمكان/ الوطن، والمكان/ الآخر.

– البنية السردية

رصد الباحث مظاهر التغير فى البنية السردية فى رواية فتحى سليمان للهلالية من خلال مقارنتها بالنموذج البنيوى الثابت فى

السيرة الهلالية فى طبعتها المصرية، وقد تبين للباحث أن أثر الأداء الشفاهى على البنية السيرية قد برز من خلال تحولات دلالية تمثلت فى هيمنة صفة العاشق على البطل، وتكثيف حضور المصالحة فى مقابل خفوت مبدأ الصراع الداخلى مما ساهم فى إضفاء أبعاد قومية ودينية وإنسانية على صورة البطل ليس فى شكل مراحل اعتراف متوالية، وإنما فى شكل خيوط متداخلة ينسج منها الراوى الشفاهى صورة البطل فى القصة الواحدة، وقد تجسدت هذه التحولات الدلالية فى شكل تحول بنيوى للسيرة؛ إذ أصبحت عبارة عن مجموعة من القصص تقاوم الاندثار عن طريق التكيف مع "رغبات الجمهور"؛ ومن ثم أصبحت عبارة عن مجموعة من الوحدات الحكائية يتم تقديمها فى شكل متسلسل ومتعاقب دون تعقيد أو تداخل إلى حد بعيد.

ومن ناحية ثانية، خلص الباحث إلى أن تجربة "مراعى القتل" الروائية كانت بمثابة محاولة للتجريب الروائى على أساس الدعوة لمطابقة المكتوب للمنطوق، لكنها كانت رواية ذات بنية مركزية، يشد الراوى العليم المهيمن أطراف العمل الراوئى نحو القوى الجاذبة المركزية لهذه الرواية والمتمثلة فى وجهة نظر الراوى، مستفيدا من غياب القرائن النحوية والتركيبية المائزة بين خطابه السردى وخطاب البطل، لإنتاج تعدد أصوات كاذب، من خلال حضور لغوى مكثف لشخصية البطل وهيمنة واضحة لوجهة نظر الراوى، سواء فى زمكانيات السرد التزامنى، أو زمكانيات السرد الاسترجاعى.

ومن نافلة القول، أن محاولة تمثل "مراعى القتل" للسرد الشفاهى

وتوظيف التراث الشعبى الحى المتمثل فى السيرة الهلالية لم تكن مستندة إلى تجانس فى الرؤية بين "رؤية الكاتب" و"الثقافة الشعبية" التى تمثلت الرواية نهجها فى الحكى "مطابقة المكتوب للمنطوق"، وإنما هى محاولة لتقديم رؤية مختلفة ومضادة إن جاز التعبير للرؤية السائدة فى الموروث الشعبى الحى والممارس، هى رؤية الكاتب التى ضمنها روايته.

-٤-

وأخيراً، فإن الباحث يتمنى ألا تكون جوانب القصور فى البحث فادحة، وأن تكون ثمة كلمة أضافها البحث فى موضوعه.

مصادر الدراسة ومراجعها

أولا: المصادر

- فتحى سليمان: شرائط السيرة الهلالية. ٣٦ ساعة تسجيل. حفلات قام بتسجيلها لأغراض تجارية شركة صوت الغربية. درب الأبشيهى. طنطا. تم نقلها إلى أسطوانة ممغنطة c. d نرفقها مع الدراسة.
- فتحى إمبابى: "مراعى القتل". دار النهر. ط١. القاهرة ١٩٩٤ .

ثانيا: المراجع العربية

- ابن أبى أصيبعة: "عيون الأنباء فى طبقات الأطباء"، الجزء الأول، دار الثقافة، بيروت، د. ت.
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرّم): "لسان العرب" دار صادر، ط٣، بيروت ١٩٩٤.
- أبو العباس أحمد بن على القلقشندى: "صبح الأعشى فى صناعة الإنشا" الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، القاهرة ١٩٨٥.
- أبو حيان التوحيدى: "الإمتاع والمؤانسة"، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، ج١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٥٣.
- أبو حيان التوحيدى ومسكويه: "الهوامل والشوامل" نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر، تقديم صلاح رسلان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العدد ٦٨١، القاهرة، ٢٠٠١.
- د. أحمد شمس الدين الحجاجى: "مولد البطل فى السيرة الشعبية"، دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة، أبريل ١٩٩١.
- ....:"النبوءة أو قدر البطل فى السير الشعبية العربية" الهيئة العامة لقصور الثقافة، (س) مكتبة الدراسات الشعبية، (ع)٥٧، ط٢، القاهرة، أغسطس ٢٠٠١.
- ....: "العرب وفن المسرح"، دار العروبة، الكويت، ط٢، ١٩٨٤.

- أدونيس: "الثابت والمتحول.. بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب" الجزء الرابع، دار الساقى، بيروت، ١٩٩٤.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب): "الحيوان" تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.
- ....:"البخلاء"، تحقيق طه الحاجرى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١.
- الغزالى أبو حامد محمد بن محمد: "إحياء علوم الدين"، الجزء الثالث، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٨.
- د. أمينة رشيد: "تشظى الزمن فى الرواية الحديثة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.
- جرجى زيدان: "تاريخ آداب اللغة العربية"، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣.
- د. جمال حمدان:"شخصية مصر"، الجزء الرابع، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٥ .
- د. حميد لحمدانى: "أسلوبية الرواية (مدخل نظرى)، دراسات سيميائية أدبية لسانية"، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- د.حسين حمودة:"الرواية والمدينة..نماذج من كتّاب الستينيات فى مصر"، (س)كتابات نقدية، (ع)١٠٩، الهيئة العامة لقصورالثقافة، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٠.
- د. خيرى دومة: "تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠-١٩٩٠)" الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- د. زكريا إبراهيم: "مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية"، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٠.
- د. سعيد يقطين: "قال الراوى.. البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية" المركز الثقافى العربى، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
- ....: "الكلام والخبر.. مقدمة للسرد العربى" المركز الثقافى العربى، ط١، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٧.
- د. سيد البحراوى: "محتوى الشكل فى الرواية العربية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

- د. سيزا قاسم: "بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- شحات محمد عبد المجيد:"بلاغة الراوى..طرائق السرد فى روايات محمد البساطى"، (س) كتابات نقدية، (ع)١١١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر ٢٠٠٠.
- د. صلاح صالح: "قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر"، شرقيات، ط١، ١٩٩٧.
- د. عبد الحميد يونس: "الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى"، دار المعرفة، القاهرة، د. ت.
- عبد الرحمن الأبنودى: "السيرة الهلالية" الكتاب الأول، "خضرة الشريفة"، أخبار اليوم، القاهرة ١٩٨٨.
- د. عبد الرحيم الكردى:"السرد فى الرواية المعاصرة..الرجل الذى فقد ظله نموذجاً"، دار الثقافة، القاهرة، د.ت.
- ....:"الراوى والنص القصصى"، دار النشر للجامعات، ط٢، القاهرة ١٩٩٦.
- د. عبدالله إبراهيم:"البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق .. دراسة لنظم السرد فى الرواية العراقية المعاصرة"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨.
- د. عبد الله إبراهيم: "السردية العربية.. بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى" المركز الثقافى العربى، ط١، بيروت، ١٩٩٢.
- د. عبد الملك مرتاض: "فى نظرية الرواية.. بحث فى تقنيات السرد"، عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨.
- د. فاضل الأسود:"السرد السينمائى: خطابات الحكى- تشكيلات المكان- مراوغات الزمن"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.
- مجموعة مؤلفين: "أعمال الملتقى الدولى حول الشفاهيات الأفريقية بالجزائر" المركز الوطنى للدراسات التاريخية، الجزائر ١٩٩٢.
- د. محمد أحمد عمران: "موسيقا السيرة الهلالية"، المجلس الأعلى للثقافة،

القاهرة ١٩٩٩.
- د. محمد العبد: "اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة.. بحث فى النظرية"، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٩٠.
- د. محمد القاضى: "الخبر فى الأدب العربى.. دراسة فى السردية العربية" سلسلة الآداب، مج ١، كلية الآداب، منوبية، تونس ودار الغرب الإسلامى، بيروت ١٩٩٨.
- د. محمد رجب النجار: "التراث القصصى فى الأدب العربى (مقاربات سوسيو -سردية)" مج ١، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥.
- محمد فهمى عبد اللطيف: "أبو زيد الهلالى" الهيئة العامة لقصور الثقافة، (س) مكتبة الدراسات الشعبية، (ع)٢٩، ط٢، القاهرة، أغسطس ١٩٩٨.
- د. محمد فكرى الجزار: "فقه الاختلاف.. مقدمة تأسيسية فى نظرية الأدب"، (س) كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (ع)٨٧، القاهرة، أبريل ١٩٩٩.
- د. محمود محمد الطناحى: "الكتاب المطبوع بمصر فى القرن التاسع عشر" دار الهلال، كتاب الهلال، العدد ٥٤٨، القاهرة أغسطس ١٩٩٦.
- د. محمود محمد عيسى: "تيار الزمن فى الرواية العربية المعاصرة" مكتبة الزهراء، القاهرة، د. ت.
- د. ميجان الرميلى ود. سعد البازعى: "دليل الناقد الأدبى"، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط١، المملكة السعودية، ١٩٩٥
- د. ميشال زكريا: "الألسنية: علم اللغة الحديث.. المبادئ والأعلام"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
- د. ناصر الدين الأسد: "مصادر الشعر الجاهلى" دار المعارف، ط٦، القاهرة ١٩٨٢.
- د. يمنى العيد: "تقنيات السرد فى ضوء المنهج البنيوى"، دار الفارابى، ط١،،بيروت، ١٩٩٠.
- ....: "الراوى - الموقع والشكل: بحث فى السرد الروائى"، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١،،بيروت، ١٩٨٦.

ثالثا: المراجع الأجنبية المترجمة

- إيان واط: "نشوء الرواية" ترجمة: ثائر ديب، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.
- بول زومتور: "مدخل إلى الشعر الشفاهى" ترجمة د. وليد الخشاب، شرقيات، ط١، القاهرة، ١٩٩٩.
- بيار آشار: "سوسيولوجيا اللغة"، ترجمة عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، ط١، بيرزت ١٩٩٦.
- بيير بورديو: "الرمز والسلطة" ترجمة: د. عبد السلام بنعبد العالى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- ....: "بعبارة أخرى.. محاولات باتجاه سوسيولوجيا انعكاسية" ترجمة أحمد حسان، دار ميريت للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
- تزفيتان تودروف: "الأدب والدلالة"، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضارى، ط١، حلب ١٩٩٦.
- ....: "باختين، المبدأ الحوارى"، ترجمة فخرى صالح، آفاق الترجمة، عدد ١٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو ١٩٩٦.
- ....: "مفهوم الأدب"، ترجمة: محمد منذر عياشى، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩١.
- جيرار جينيت: "خطاب الحكاية، بحث فى المنهج" ترجمة محمد معتصم، عمر حلّى، عبد الجليل الأزدى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، ط٢، ١٩٩٧.
- ....: "مدخل لجامع النص"، ترجمة د. عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس: "نظرية اللغة الأدبية"، ترجمة: د. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩٢.
- غاستون باشلار: "جدلية الزمن"، ترجمة د. خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٢.
- ....: "جماليات المكان" ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٩٦.
- كلود ليفى شتراوس: "الأسطورة والمعنى" ترجمة وتقديم : د. شاكر عبد

الحميد، راجعه د. عزيز حمودة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة المائة كتاب ١٩٨٦.
- مجموعة مؤلفين: "طرائق تحليل السرد الأدبى"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات (١٩٩٢/١) ط١، الرباط، ١٩٩٢.
- مجموعة مؤلفين: "القصة، الرواية، المؤلف: دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة"، ترجمة وتقديم: د. خيرى دومة، مراجعة د. سيد البحراوى، شرقيات، ط١، ١٩٩٧.
- مجموعة مؤلفين: "نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير"، ترجمة ناجى مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، المغرب، ط١، ١٩٨٩.
- مجموعة مؤلفين: "نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس"، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- ميخائيل باختين: "الخطاب الروائى" ترجمة: د. محمد برادة، دار الفكر، ط١، القاهرة ١٩٨٧.
- ....: "الملحمة والرواية.. دراسة الرواية، مسائل فى المنهجية" ترجمة د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربى، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- ....: "ميخائيل باختين: شعرية دوسوفيسكى"، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، مراجعة: د. حياة شرارة، المعرفة الأدبية، توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦.
- ....: الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف علام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨.
- ....: "الماركسية وفلسفة اللغة"، ترجمة د. محمد البكرى ود. يمنى العيد، توبقال، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- ....: "الملحمة والرواية... دراسة الرواية، مسائل فى المنهجية" ترجمة د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربى، ط١، ١٩٩٢.
- د. ناهضة ستار: "بنية السرد فى القصص الصوفى، المكونات، والوظائف والتقنيان"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، موقع الاتحاد الإلكترونى:
www. awu. dam. org
- هانز ميرهوف: "الزمن فى الأدب"، ترجمة أسعد رزق، مراجعة العوضى

الوكيل، مؤسسة سجل العرب، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين - القاهرة - نيويورك ١٩٧٢.
- والتر. أونج: "الشفاهية والكتابية" ترجمة د. حسن البنا عز الدين، مراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، (ع) ١٨٢، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٩٤.
- والاس مارتن: "نظريات السرد الحديثة"، ترجمة د. حياة جاسم محمد، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.
- وين بوث: "بلاغة الفن القصصى" ترجمة: د. أحمد خليل عردات ود. على بن أحمد الغامدى، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٤.
- يان فانسيا: "المأثورات الشفاهية" ترجمة: د. أحمد على مرسى، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط١، القاهرة ١٩٨١.

رابعا: مقالات

- د. أحمد درويش: "من الملامح التراثية فى بناء الرواية الحديثة" ضمن د. سيد حامد النساج (مشرفا): "بحوث فى الرواية والقصة القصيرة"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٣.
- د. أمينة رشيد: "علاقة الزمان بالمكان فى العمل الأدبى؛ زمكانية باختين" أدب ونقد، السنة الثانية، العدد ١٨، القاهرة، ١٩٨٥.
- تيودور أدورنو: "وضعية السارد فى الرواية المعاصرة" ترجمة: د. محمد برادة، فصول، مجلد ١٢، عدد٢، صيف ١٩٩٣.
- د. حسين حمودة: "تغريبة الفرائس.. قراءة فى رواية فتحى إمبابى مراعى القتل". إبداع "العدد السادس يونيه ١٩٩٥ القاهرة.
- د. حمادى صمود: "المشافهة والكتابة: مدخل إلى دراسة منطق التأليف" فصول، المجلد ١٤، العدد ٢٤، شتاء ١٩٩٦.
- خليل كلفت: "ظاهرة الازدواج اللغوى فى العالم العربى" قضايا فكرية، القاهرة، مايو ١٩٩٧.
- د. خليل محمود عساكر:"طريقة لكتابة نصوص اللهجات العربية الحديثة بحروف عربية"، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء الثامن، المجلد الثامن، القاهرة، ١٩٩٥.

- شيدفار: "حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية العربية" ضمن مجموعة مؤلفين: "بحوث سوفيتية جديدة فى الأدب العربى" ترجمة محمد الطيار، دار رادوغا، موسكو ١٩٨٦.
- عبد الرحمن الأبنودى: "سيرة بنى هلال بين الشاعر والراوى" ضمن "أعمال الندوة العالمية الأولى حول سيرة بنى هلال"، تقديم د. عبد الرحمن أيوب، الدار التونسية للنشر والمعهد القومى للآثار والفنون والآداب، ط١، تونس، ١٩٩٠.
- د. عبد الرحمن أيوب: "استمرارية الآداب الشعبية ومواكبتها للتحولات الاجتماعية التاريخية الأساسية فى الوطن العربى"، ضمن مجموعة مؤلفين: "الأدب العربى وتعبيره عن الوحدة والتنوع"، مركز دراسات الوحدة الوطنية، بيروت، مارس ١٩٩٧.
- فتحى إمبابى: "تحرير اللغة.. تحرير للعقل وإعادة منهجيته" قضايا فكرية، القاهرة، مايو ١٩٩٧.
- ....: "بين "عبد الله" و"أبو زيد الهلالى"" : ١٧ عاما حتى اكتمل العمل الروائى"، الكفاح العربى، (ع) ٦٩٦، ١٩٩١/١٢/٢.
- د. فيصل دراج: "وضع الرواية العربية فى حقل غير روائى"، فصول، (م)١٦، (ع)٣، شتاء ١٩٩٧.
- مانفريدو ماتشيونى: "ابتكار التكنولوجيا وانتشارها؛ المطبعة كمثال" ترجمة محمد أمين سليمان، ضمن "منوعات علمية" (س) العلم والمجتمع، اليونسكو، العدد ٧٦، سبتمبر/ نوفمبر ١٩٨٩.
- د. محمد الطيبى: "الإسلام وإشكالية القراءة.. مقاربة فى أنثربولوجيا القراءة فى الإسلام" ضمن مجموعة مؤلفين: "قراءة الرواية: بحوث ومنهجيات.. مخبر سوسيولوجيا التعبير الفنى" جامعة وهران، وحدة البحث فى الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية، دفتر رقم ٣، ج١، الجزائر، نوفمبر ١٩٩٢.
- محمود أمين العالم: "الرواية بين زمنيتها وزمنها.. مقاربة مبدئية عامة"، فصول (م)١٢، (ع)١، (ج) ٢، ربيع ١٩٩٣.
- ميخائيل باختين: "القول فى الحياة والقول فى الشعر: ترجمة: د. سيد

البحراوى، ضمن كتاب (مداخل الشعر: باختين، لوتمان، كوندراتوف) ترجمة د. سيد البحراوى، د. أمينة رشيد، آفاق الترجمة، عدد ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٦.
- والتر. أونج: "جدل المعادل السمعى والمعادل الموضوعى فى النقد الأدبى" ترجمة د. حسن البنا عز الدين، فصول، مج ١٠، ع١-٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
- د. يمنى طريف الخولى: "إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم" ضمن العدد التاسع من مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٩.
- يورى لوتمان: بنية النص السردى، ترجمة وتقديم: عبد النبى اصطيف، فصول، مجلد ١١، عدد٤، شتاء ١٩٩٣.
- ....: "مشكلة المكان الفنى" ترجمة وتقديم: د. سيزا قاسم، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦.

خامسا: مراجع بالإنجليزية:

–Alan Dundes; Holy Writ As Oral Lit. The Bible As Folklore. ROWMAN & LITTLEFIELD PUBLISHERS,in LANHAM. BOULDER,NEW YOURK. 1999.

- Albert B. Lord:The Singer Of Tales,Harvard University Press ,U. S. A Fourth Printing 1981.

- Franz H. Baumol :Medieval Texts And The Two Theories Of Oral Formulic Composition ،Apropsal For Athird Theory. In:New Literary History University Of California ،Losangles، Winter 1984.

- Gerard Prince; Adictionary Of Narratology ,University Of Nebraska Press ،Ithaca And London ,1987.

- Madiha Doss ;Some Remarks On The Oral Factor In Arabic Linguistics ،In :DIALECTOLOGIA ARABICA.. Acollection Of Articles in Honour Of The Sixtieth Birthday Of Professor Heikki,Palva,HELISINKI,1995.

- Robert Schooles & Robert Kellogg;The Nature Of Narrative، OXFORD University Press,1971.

- Ruth Finngan ; Oral Composition And Oral Literature In The Pacific New Literary History ,University Of California، Losangles ،Winter 1984.

الهوامش

١– نقصد على وجه التحديد دراسة د. عبد الله إبراهيم: "السردية العربية"، ودراسة د. محمد رجب النجار: "التراث القصصى عند العرب".

٢– انظر تعريفا بالشاعر فتحى سليمان فى آخر الرسالة استنادالمقابلة أجريتها مع ابنه –راوى الهلالية – عبد الستار فتحى سليمان فى يوم الجمعة ٢٠٠٤/٥/٢٨، وقد استطعت التوصل إلى ستة وثلاثين شريطا فقط تم تسجيلها فى حفلاته المتعددة للأغراض التجارية بمعرفة شركة صوت الغربية. أرفقها بالدراسة على أسطوانة ممغنطة c. d.

٣– الروائى فتحى إمبابى من مواليد محافظة المنوفية كان له حظ الاستماع مع أقرانه فى أيام الصبا إلى الشاعر فتحى سليمان، بدأ كتابة الرواية فى أوائل الثمانينيات بطباعة رواية "العرس" طبعة محدودة، ثم نشر رواية "نهر السماء"سنة ١٩٨٨، ثم "مراعى القتل"سنة ١٩٩٥، وأعاد فى ٢٠٠١ طبع روايته الأولى "العرس"، وصدر له فى ٢٠٠٢ رواية بعنوان "أقنعة الصحراء". غير أننا نقصر عملنا على رواية "مراعى القتل"، والتى تعامل فيها مع الشاعر فتحى سليمان بصفة خاصة بوصفه مصدرا؛ مما دفعنا للاقتصار كذلك على رواية فتحى سليمان للسيرة الهلالية.

٤ – نحرص هنا على التأكيد على أنه ليس ثمة مدرسة للشفاهية والكتابية تقدم منهجا لمعالجة الأدب فى صورتيه الشفاهية والكتابية، كما هو الحال مع المدارس النقدية المتعددة التى قدم كل منها منهجا للتحليل (المدرسة الشكلانية – النقد الجديد – البنيوية – علم اجتماع الأدب ...)؛ ومن ثم نحرص على عبارة "منظور الشفاهية والكتابية" استنادا إلى أن "الوعى بالعلاقة بين الشفاهية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه فى تلك المدارس النقدية، وربما يسهم فى الوصول لأطروحات جديدة" انظر أونج: "الشفاهية والكتابية"ترجمة د. حسن البنا عز الدين ص–ص٤٧–٤٨.

٥- Madiha Doss :Some Remarks On The Oral Factor In Arabic Linguistics. p52.

٦- ابن فارس – أبو الحسين، أحمد بن فارس زكريا (–٣٥٦هـ): الصاحبى فى فقه اللغة – المكتبة السلفية سنة ١٩١٠، نقلا عن: ناصر الدين الأسد: "مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية". ص٤٧.

٧- جرجى زيدان: "تاريخ آداب اللغة العربية" المجلد الأول، ص٥٨٧.

٨- د. محمد لخضر معقال (الشفوى والمكتوب) ص٩، ضمن: مجموعة باحثى : "أعمال الملتقى الدولى حول الشفاهيات الإفريقية" ١٩٩٢.

٩- ابن منظور: "لسان العرب" مادة (كتب).

١٠- أدونيس"الثابت والمتحول.. بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب"ج٤، ص١٩.

١١- د. محمد الطيبى: "الإسلام وإشكالية القراءة" ص٤٤.

١٢ – جرجى زيدان: "تاريخ آداب اللغة العربية" ص ص١٩٧–، ١٩٨ حيث يقول: "فجاء الإسلام والكتابة معروفة فى الحجاز، ولكنها غير شائعة. فلم يكن يعرف الكتابة فى مكة إلا بضعة عشر إنسانا، أكثرهم من الصحابة وهم: على بن أبى طالب، وعمر بن الخطاب، وطلحة بن عبيد الله، وعثمان، وأبان ابن سعيد بن خالد ابن حذيفة، ويزيد بن أبى سفيان، وحاطب بن عمرو بن عبد شمس، والعلاء بن الحضرمى، وأبو سلمة بن عبد الأسهل، وعبد الله بن سعد بن أبى سرح، وحويطب ابن عبد العزى، وأبو سفيان بن حرب وولده معاوية، وجهيم بن الصلت بن مخرمة."

١٣- مانفريد و ماتشيوتى: "ابتكار التكنولوجيا وانتشارها؛ المطبعة كمثال" ترجمة: د. محمد أمين سليمان، ص٥٠.

١٤ – "اعتبارا من ١٨٢١م أخذت مطبعة بولاق تنشر النصوص الكبرى فى الأدب العرب" المصدر السابق. ص٤٤.

١٥ – Alan Dundes;Holy writ as oral lit. The Bible as folklore. P7

١٦- يقول ابن يسار الرياشى:

أما لو أعى كل ما أسمع   وأحفظ من ذاك ما أجمع

ولم أستفد غير ماقد جمعـ   ـت لقيل هو العالم المصقع

ولكنّ نفسى إلى كل نو   ع من العلم تسمعه تنزع

فلا أنا أحفظ ما قد جمـ   ـت ولا أنا من جمعه أشبع

وأحصر بالعى فى مجلسى   وعلمى فى الكتب مستودع

فمن يك فى علمه هكذا   يكن دهره القهقرى يرجع

إذا لم تكن حافظا واعيا   فجمعك للكتب لا ينفع

انظر : الجاحظ: "الحيوان"ج١ ص٥٩.

١٧ – أبو حيان التوحيدى ومسكويه: "الهوامل والشوامل"نشره: أحمد أمين والسيد أحمد صقر ص٢٨٥.

١٨ – د. حمادى صمود: "المشافهة والكتابة :مدخل إلى دراسة منطق التأليف" ص١٧٩.

١٩ – أبو حيان التوحيدى: "الإمتاع والمؤانسة" ج١، ص٢٠١.

٢٠ – د. محمد القاضى: "الخبر فى الأدب العرب"ص١٦٠.

٢١ – ابن أبى أصيبعة: "عيون الأنباء فى طبقات الأطباء" ص– ص ١٦٧– ١٦٩.

٢٢– نسب د. عبد الله إبراهيم فى كتابه "السردية العربية" ما أسماه "نظرية عربية تسوغ الشفاهية" إلى ابن رضوان ص٣٤، فى حين أن ابن أبى أصيبعة كان قد نسبها إلى ابن بطلان ص١٦٧.

٢٣ – محمد القاضى: "الخبر فى الأدب العربى" ص١٥٥.

٢٤ – المرجع السابق. ص١٥٦.

٢٥ – د. عبد الله إبراهيم: "السردية العربية" ص٢٥

٢٦ – مثال ذلك الغزالى (٥٠٥=١١١ هـ) فى "إحياء علوم الدين" الذى قدم صياغة عرفانية لرؤية الكتابية للوجود، فالله "كتب نسخة العالم من أوله إلى آخره فى اللوح المحفوظ، ثم أخرجه إلى الوجود على وفق تلك النسخة، والعالم الذى خرج إلى الوجود بصورته تتأدى منه صورة أخرى بالحس والخيال فإن من ينظر إلى السماء والأرض، ثم يغض بصره، يرى صورة السماء والأرض فى خياله، حتى كأنه ينظر إليهما. ولو انعدمت السماء والأرض، وبقى هو نفسه لوجد صورة السماء والأرض فى نفسه كأنه يشاهدهما، وينظر إليها، ثم يتأدى من خياله إلى القلب، فيحصل فيه حقائق

الأشياء التى دخلت فى الحس والخيال، والحاصل فى القلب موافق للعالم الحاصل فى الخيال، والحاصل فى الخيال موافق للعالم الموجود فى نفسه، خارجا من خيال الإنسان وقلبه، والعالم الموجود موافق للنسخة الموجودة فى اللوح المحفوظ" ٣:٢١. وأيضا فى : د. عبد الله إبراهيم: "السردية العربية" ص٢٤.

٢٧ –المرجع السابق ص٢٦.

٢٨– Robert scholes and kellogg:The Nature of Narrative. p53.

٢٩– شيدفار: "حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية العربية"ص٩٧. ضمن: فاليرياكيريتشكو وآخرون: "بحوث سوفيثية جديدة فى الأدب العربى" تر: محمد الطيار.

٣٠– Robert scholes and kellogg:The Nature of Narrative. p52.

٣١– د. عبد الله إبراهيم: "السردية العربية" ص١٦.

٣٢– د. محمد رجب النجار:"التراث القصصى فى الأدب العربى" ص٤٤.

٣٣– عبد الرحمن الأبنودى: "سيرة بنى هلال بين الشاعر والراوى". ص٤١.

٣٤– عبد الرحمن الأبنودى: "السيرة الهلالية" الكتاب الأول: "خضرة الشريفة" ص–ص١٧–٢١.

٣٥ – محمد رجب النجار: "التراث القصصى" ص٢١٠.

٣٦ – محمد أحمد عمران: "موسيقا السيرة الهلالية" ص٣١.

٣٧ – المرجع السابق ص٣٢.

٣٨ – د. عبد الحميد يونس: "الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى" ص–ص١٥٢–١٥٣.

٣٩ – د. يمنى العيد: "تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى" ص٩٢.

٤٠– وين بوث: "بلاغة الفن القصصى" ترجمة:أحمد خليل عردات، وعلى بن أحمد الغامدى. ص٨.

٤١ – د. سيزا أحمد قاسم: "بناء الرواية" ص١٣١.

٤٢ –ولغ غانغ كايزير: "من يحكى الرواية؟" ص١١٧.

٤٣– ميخائيل باختين: "القول فى الحياة والقول فى الشعر. مساهمة فى علم شعر اجتماعى" ترجمة: د. سيد البحراوى، ص–ص٤٩–٥٠، ضمن مجموعة

مؤلفين: "مداخل الشعر.. باختين. لوتمان. كونراتوف" ترجمة: د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوى.

٤٤ – مجموعة مؤلفين: "نصوص الشكلانيين الروس" ترجمة: إبراهيم الخطيب. ص٢٠٧.

٤٥ – ميخائيل باختين: "شعرية دستوفيسكى" ترجمة: د. جميل نصيف التكريتى. ص٦٧.

٤٦ – فى حوارى مع الحاج عبد الستار فتحى سليمان تبين لى أن اختيار والده للزى الأزهرى كان هو الحل لحرصه على الظهور بشكل يعبر عن وقاره، وفى نفس الوقت عدم ارتداء " الطربوش" لكونه علامة على ما قبل الثورة . كما تبين أنه لم ينشد إنشادا دينيا مستقلا فى أى ليلة، وإنما اجتزأت شركات الكاسيت من لياليه فى غناء الهلالية الأجزاء التى كان يستهل بها روايته للهلالية أو يختم بها لتصنع منها شرائط مستقلة للإنشاد الدينى.

٤٧– د. أحمد شمس الدين الحجاجى: "مولد البطل فى السيرة الشعبية" ص٤٠.

٤٨– لاسيما أنه بدأ غناء الهلالية من سن الرابعة عشر حسب كلام ابنه الحاج عبد الستار.

٤٩– د.جمال حمدان:"شخصية مصر"، ج ٤، ص٥٧٨.

٥٠– المرجع السابق، نفس الصفحة.

٥١– من حديث أجريته لغرض الدراسة مع الأستاذ فتحى إمبابى فى١٩٩٩.

٥٢– يمنى العيد: "الراوى: الموقع والشكل" ص٨٢.

٥٣ – يمنى العيد: "الراوى: الموقع والشكل" ص٨٦.

٥٤ – ميخائيل باختين: "شعرية دستوفيسكى" ص ١٠٣ .

٥٥ – يمنى العيد: "الراوى: الموقع والشكل" ص٨٤.

٥٦ – ميخائيل باختين: "شعرية دستوفيسكى" ص٥٠.

٥٧ – ميخائيل باختين: "الكلمة فى الرواية" ترجمة: يوسف حلاق. ص ١١٤.

٥٨ – تودروف:"باختين: المبدأ الحوارى" ص١٩٤.

٥٩ – د. محمد العبد: "اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة" ص٨٥.

٦٠ – فتحى إمبابى: "مراعى القتل" ص ٤١٠.

٦١ – ميخائيل باختين: "شعرية دستوفيسكى" ص١١.
٦٢ – المصدر السابق:. ص–ص١١٧–١١٨.
٦٣ – د. حميد لحمدانى: "أسلوبية الرواية" ص٤٥.
٦٤ – بيار أشار: "سوسيولوجيا اللغة" تعريب: عبد الوهاب ترّو. ص٩٩.
٦٥– ميخائيل باختين : "القول فى الحياة القول فى الشعر" ضمن "مداخل الشعر" ترجمة: د. سيد البحراوى و د. أمينة رشيد. ص٥٤.
٦٦ – د. حميد لحمدانى: "أسلوبية الرواية"، ص ٨٥.
٦٧ – ميخائيل باختين: "الكلمة فى الرواية" ترجمة: يوسف حلاق. ص١٤٣ .
٦٨ – د. حميد لحمدانى: "أسلوبية الرواية" ص٨٧.
٦٩ – مبخائيل باختين: "الكلمة فى الرواية" ص١٤٩.
٧٠ – م. ن. ص١٤٩.
٧١ – حميد لحمدانى: "أسلوبية الرواية" ص٨٨.
٧٢ – ميخائيل باختين: "الكلمة فى الرواية". ترجمة: يوسف حلاق. ص١٥٣.
٧٣ – بيير بورديو: "بعبارة أخرى.. محاولات باتجاه سوسيولوجيا انعكاسية" ترجمة: أحمد حسان. ص١٧٥.
٧٤ – جوليا كريستفيا: "علم النص" ص ١٢.
٧٥ – بيير زيما: "النقد الاجتماعى: نحو علم اجتماع للنص الأدبى". ترجمة: عايدة لطفى. ص٢٠٤.
٧٦ – جوليا كريستفيا: "علم النص" ص٢٨.
٧٧– فى حوار مع الأستاذ فتحى إمبابى ذكر لى أنه عدل عن كتابة نصوص فتحى سليمان فى صورة الشعر بعد أن لاحظ أن قراءه قبل النشر لا يقفون عند تلك الأشعار ليتابعوا تطور الأحداث فكان أن كتبها نثرا ليضطر القارئ لقراءتها لما له من دور سردى.
٧٨ – د. حميد لحمدانى: "أسلوبية الرواية" ص٥١.
٧٩ – ميجان الرميلى: "دليل الناقد الأدبى" ص–ص١٤٦–١٦٧.
٨٠ – تودروف: "باختين :المبدأ الحوارى" ص١٤٩.
٨١ – ميخائيل باختين: "الكلمة فى الرواية" ص٨٤.
٨٢ – ميخائيل باختين: المرجع السابق، ص٨٥.

٨٣ – جيرار جينيت: "خطاب الحكاية" ترجمة: محمد معتصم وآخرين. ص–ص١٨٥–١٨٧.
٨٤ – المرجع السابق: ص١٨٦.
٨٥ – ميخائيل باختين: "الماركسية وفلسفة اللغة" ترجمة: محمد البكرى ود. يمنى العيد. ص–ص ١٨٦–١٨٧.
٨٦ –ميخائيل باختين: "شعرية دستوفيسكى". ترجمة: جميل نصيف التكريتى. ص٨٩.
٨٧ –المرجع السابق، ص١٩.
٨٨– وين بوث: "بلاغة الفن القصصى" ترجمة: د. أحمد خليل عردات، ود. على بن أحمد الغامدى. ص١٢.
٨٩ –المرجع السابق. ص٣٢٥.
٩٠ –ميخائيل باختين: "الماركسية وفلسفة اللغة" ص–ص ١٨٥–١٨٦.
٩١ –ميخائيل باختين: "شعرية دستوفيسكى" ص١٠٣.
٩٢ –راجع الحوار الذى أجراه عبد السلام فاروق مع الأستاذ/ فتحى إمبابى فى جريدة الأهرام المسائى بتاريخ ٩/١٠/١٩٩٤.
٩٣ – فتحى إمبابى: مراعى القتل – الملحق "نحو لغة عربية حديثة" ص٤١٠.
٩٤ – فتحى إمبابى: "تحرير اللغة.. تحرير للعقل وإعادة منهجيته" ص٢٨٢.
٩٥ – د. ميشال زكريا: "الألسنية.. علم اللغة الحديث" ص١٥٠.
٩٦ – المرجع السابق ص١٥٤.
٩٧ – د. ميشال زكريا: "مصدر سابق" ص١٢٣.
٩٨ – المرجع السابق ص١٥٠.
٩٩– بيير بورديو: "بعبارة أخرى.. محاولات باتجاه سوسيولوجيا انعكاسية" ترجمة:أحمد حسان. ص٢٥٥.
١٠٠ – المرجع السابق ص ٢٥٨.
١٠١ – المرجع السابق: ص٢٥٩.
١٠٢ – المرجع السابق: ص٢٥٩.
١٠٣ – د.خليل محمود عساكر:"طريقة لكتابة نصوص اللهجات العربية الحديثة بحروف عربية"، ص١٨١، ص١٨٦.

١٠٤- "الزمان والزمن كلمتان مترادفتان من حيث المعنى والدلالة وتجمعان على أزمان وأزمنة، وهو اسم لقليل من الوقت وكثيره".راجع:د.فاضل الأسود:"السرد السينمائى..خطابات الحكى –تشكيلات المكان– مراوغات الزمن".ص٩٣.

١٠٥ – د. ناهضة ستار: "بنية السرد فى القصص الصوفى، المكونات، والوظائف، والتقنيات". انظر: "المبحث الأول: النظام الزمنى" راجع: منشورات اتحاد الكتاب العرب على موقع الاتحاد www. awu. dam. org.

١٠٦- جيرار جينت: "خطاب الحكاية.. بحث فى المنهج" ص٤٧.

١٠٧ – المرجع السابق ص١٠٢.

١٠٨ – د. أمينة رشيد: "تشظى الزمن فى الرواية الحديثة" ص ٢٥.

١٠٩ – د.فاضل الأسود: مرجع سابق، ص٩٥.

١١٠ – هانز ميرهوف :"الزمن فى الأدب " ترجمة أسعد رزق،مراجعة العوضى الوكيل . ص٩٦.

١١١- المرجع السابق، ص ١٦ .

١١٢ –ا لمرجع السابق، ص٢٨ .

١١٣ – لا يتناقض هذا مع القول بأسبقية وفضل الأدب على فرويد فى اكتشافه للعقل الباطن.راجع :هانز ميرهوف:"الزمن فى الأدب"، ص٩٨.

١١٤ – والتر .ج.أونج :"الشفاهية والكتابية "ترجمة: حسن البنا عز الدين،مراجعة محمد عصفور،ص٢٦٥.

١١٥ – هانز ميرهوف : م. س. ص١١٧.

١١٦ – هانز ميرهوف : م. س . ص–ص ١١٩–١٢٠ .

١١٧ – المرجع السابق، ص١٢٣.

١١٨ – والتر ج. أونج : م. س. ص٢٧٠.

١١٩ المرجع السابق، ص٢٧١.

١٢٠ – ميخائيل باختين :"الملحمة والرواية ..دراسة الرواية،مسائل فى المنهجية "ترجمة : جمال شحيد . ص–ص١٩–٢٠ .

١٢١ – المرجع السابق، ص٥٠ .

١٢٢ – المرجع السابق، ص٣٣.

١٢٣ – نفس المرجع، ص–ص٥٤–٥٥.

١٢٤ – بول زومتور : "مدخل إلى الشعر الشفاهى" ترجمة : وليد الخشاب . ص١٤٧.

١٢٥ – المرجع السابق، ص–ص١٤٨–١٥٠.

١٢٦ – من الأهمية بمكان التذكير هنا بما سبق الحديث عنه فى الفصول السابقة عن المسافة بين نموذج البطولة الهلالى نتاج الثقافة البدوية،والواقع الاجتماعى والموروث الثقافى الجمعى لجمهور فتحى سليمان لاسيما فى ستينيات وسبعينيات القرن الماضى المضادين لفعل البطولة،والداعمين لقيم السلبية واللامبالاة.

١٢٧ – جيرار جينيت : "خطاب الحكاية ..بحث فى المنهج "ترجمة :محمد معتصم وآخرين،ص–ص٤٥–٤٦.

١٢٨ – عبد الملك مرتاض : "نظرية الرواية ..بحث فى تقنيات السرد " ص–ص٢٢٨–٢٣٥.

١٢٩ – من الملاحظ حسب د. أمينة رشيد أن العلاقة بين زمن القصة (زمن الشىء المروى أو زمن المدلول) وزمن الحكاية (زمن الدال) كانت نقطة انطلاق أساسية لمنهج علماء السرد الشكلانيين على اختلاف توجهاتهم البحثية، حيث يعتبرون أن أساس البناء الروائى يكمن فى الانزياحات الزمنية التى تحول بين الحكاية وقصها. انظر: د. أمينة رشيد : "تشظى الزمن فى الرواية الحديثة"، ص٢٤.

١٣٠- يستعين الرواة فى السيرة الهلالية بضرب الرمل وسيلة للتعرف على مستقبل الأحداث على أساس أنها ترتبط بالأمية، بينما يستعينون بقراءة النجوم فى سيرة سيف بن ذى يزن لارتباط قراءة النجوم بالأمم الكاتبة، راجع : د. أحمد شمس الدين الحجاجى : "النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية"، ص٢٦

١٣١ – جيرار جينت: "خطاب الحكاية"، ص٧٦.

١٣٢ – من حوار مع الحاج عبد الستار فتحى سليمان تم فى داره بزاوية جروان فى ٢٨/٥/٢٠٠٤.

١٣٣ – انظر " الكفاح العربى" عدد ٦٩٦، فى ٢/١٢/١٩٩١.
١٣٤ – د. حسين حموده :"تغريبة الفرائس" ص٩٥.
١٣٥– د.عبدالله إبراهيم:"البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق..دراسة لنظم السرد والبناء فى الرواية العراقية المعاصرة"ص–ص٤٨–٥٠.
١٣٦ – جيرار جينيت: "خطاب الحكاية" ص ٥٦.
١٣٧ – د. محمود محمد عيسى:"تيار الزمن فى الرواية العربية المعاصرة..دراسة مقارنة"ص٨١.
١٣٨ – المرجع السابق، نفس الصفحة.
١٣٩– جيرار جينيت: "خطاب الحكاية" ص٧٣.
١٤٠– د. حميد لحمدانى : "بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى " ص ٦٢.
١٤١ – د. سيزا أحمد قاسم: " بناء الرواية " ص٧٦.
١٤٢ – يمكن الاستشهاد فى هذا الصدد بموقف د. عبد الملك مرتاض فى كتابه : " فى نظرية الرواية " ص–ص١٤٦–١٤٨.
١٤٣ – صلاح صالح : "قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر" ص٢٢.
١٤٤ – المرجع السابق ص٦٤.
١٤٥ – بول زومتور : " مدخل إلى الشعر الشفاهى " ترجمة د. وليد الخشاب. ص٢٠٤.
١٤٦– بول كلافال : " المكان والسلطة " ترجمة د. عبد الأمير إبراهيم شمس الدين، ص٣٤.
١٤٧– نعتقد أن تعبير " سلطة غير شرعية " ينطوى على تناقض ؛لأنه لا توجد سلطة إلا وكانت شرعية لها حق الطاعة، و عليها واجب العمل لمصلحة الأغلبية التى اختارت هذه السلطة، ومن ثم فإن التعبير "سلطة غير شرعية " نفضل إبداله بلفظ " السيطرة ".
١٤٨ –ميشيل فوكو نقلا عن بول كلافال، المرجع السابق ص٢٧.
١٤٩ – يورى لوتمان : " مشكلة المكان الفنى " تقديم وترجمة: د. سيزا قاسم دراز. ص١٠٢.
١٥٠ – المرجع السابق ص٨٣.

١٥١ – نفس المرجع، ص١٠١.
١٥٢ – د. سعيد يقطين :"الرواية والتراث السردى " ص٥٢.
١٥٣ – المرجع السابق : ص٥٠.
١٥٤ – شهادة للاستاذ فتحى إمبابى، الكفاح العربى، العدد ٦٩٦، فى ٢/١٢/١٩٩١.
١٥٥ – يورى لوتمان : " مشكلة المكان الفنى "، انظر تقديم د. سيزا قاسم ص٨٢.
١٥٦ – ينسى الراوى الشفاهى اسم النجد السابع فيكتفى بذكر ستة نجود.
١٥٧ – د. أحمد شمس الدين الحجاجى : " النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية " ص٣٣.
١٥٨ – د. عبد الرحمن أيوب : " استمرارية الآداب الشعبية ومواكبتها للتحولات الاجتماعية التاريخية الأساسية فى الوطن العربى "ص٣٨٩.
١٥٩ – المرجع السابق، ص٣٧١.
١٦٠ – المرجع السابق، ص٣٨٩. وانظر أيضا د. محمد حافظ دياب" إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية " الجزء الثانى، ص–ص٨٨–٨٩.
١٦١ – د. محمد حافظ دياب" إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية " الجزء الثانى، –ص٨٨.
١٦٢ – د. عبد الرحمن أيوب : المرجع السابق، ص٣٧٢.
١٦٣ – بول زومتور : مرجع سابق، ص١٥٣.
١٦٤– نعتمد هنا على تصنيف مول ورومير نقلا عن تقديم د. سيزا قاسم لترجمتها لمقال يورى لوتمان " مشكلة المكان الفنى " ص–ص٨١–٨٢.
١٦٥ –المرجع السابق ص٨١.
١٦٦ – تقديم سيزا قاسم لترجمتها لمقال يورى لوتمان " مشكلة المكان الفنى " ص٨١.
١٦٧ – تقديم د.سيزا قاسم لترجمتها لمقال يورى لوتمان، مرجع سابق، ص٨٢.
١٦٨ – المرجع السابق، ص٨٢.
١٦٩ – خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس :" نظرية اللغة الأدبية " ترجمة: د حامد أبو أحمد ص٨٥.

١٧٠ – ب. إيخنباوم : "فى نظرية القصة " ص–ص ١٠٩–١١٠. ضمن مجموعة مؤلفين : " نصوص الشكلانيين الروس " ترجمة: إبراهيم الخطيب.
١٧١– د. محمد رجب النجار : " التراث القصصى فى الأدب العربى (مقاربات سوسيو سردية) المجلد الأول، ص –ص ٤٥–٤٦.
١٧٢– إيان واط : " نشوء الرواية "ترجمة : ثائر ديب. ص –ص ١٨–١٩.
١٧٣– د. عبد الرحمن أيوب : " استمرارية الآداب الشعبية ومواكبتها للتحولات الاجتماعية التاريخية الأساسية فى الوطن العربى " ص ٣٦٨.
١٧٤ –المرجع السابق ص٣٧٥.
١٧٥– د. محمد رجب النجار : التراث القصصى فى الأدب العربى (مقاربات سوسيو – سردية) المجلد الأول، ص٣٤٣.
١٧٦ – المرجع السابق ص٣٣٩.
١٧٧ – د. عبد الله إبراهيم: " السردية العربية.. بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى " ص١٦٩.
١٧٨ –المرجع السابق ص–ص١٤٤–١٥٠.
١٧٩– د. محمد رجب النجار : "التراث القصصى فى الأدب العربى" ص–ص٣٢٨–٣٢٩.
١٨٠ – د. عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص١٧٠.
١٨١ – نستخدم الخط المائل للتغيرات البنيوية التى تظهر فى رواية فتحى سليمان للهلالية فى مقابل المشترك بينها وبين النموذج البنيوى فى الهلالية المطبوعة والمكتوب هنا بالخط الأسود غير المائل.
١٨٢ – د. محمد رجب النجار : مصدر سابق. ص–ص٣٣٧–٣٣٩.
١٨٣ – د. أحمد درويش: "من الملامح التراثية فى بناء الرواية الحديثة" ص١٣.
١٨٤ – المرجع السابق: ص١٥.
١٨٥– الجاحظ : "البخلاء"،تحقيق طه الحاجرى، ص٤٠.
١٨٦ – د.عبد الله إبراهيم: "البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق..دراسة لنظم السرد والبناء فى الرواية العراقية المعاصرة"، ص١٨.
١٨٧ – د.عبد الرحيم الكردى:"السرد فى الرواية المعاصرة..الرجل الذى فقد ظله نموذجا"، ص١١٩

١٨٨ – المرجع السابق، ص ١٥٠.
١٨٩– د. حسين حموده: "الرواية والمدينة..نماذج من كتّاب الستينيات فى مصر"، ص ٣٤٩.
١٩٠ – المرجع السابق، ص١٥٣.
١٩١ – د. عبد الرحيم الكردى:"السرد فى الرواية المعاصرة...الرجل الذى فقد ظله نموذجا"، ص٢٢٨.
١٩٢ – ميخائيل باختين:"الماركسية وفلسفة اللغة"ص–ص١٨٥–١٨٦.
١٩٣ – شحات محمد عبد المجيد:"بلاغة الراوى..طرائق السرد فى روايات محمد البساطى"، ص٢٩٢.
١٩٤– د. سيد البحراوى : " محتوى الشكل فى الرواية العربية " ص٥٥.

للنشر في السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات

سلسلة كتابات نقدية

163– شعر خليل حاوى (دراسة فنية) ...... د. عايدى على جمعة

164– نجيب محفوظ حالما بالقمر .... د. حسن البندارى

165– حكاية حى بن يقظان تحليل بنيوى......... حاتم عبد العظيم

166– بلاغة السرد النسوى.................. د. محمد عبد المطلب

167– الفن القصصى عند فاروق خورشيد........................
د. محمد عبد الحليم غنيم

168– تحولات القصيدة العربية........................
د. صلاح فاروق

169– دوائر الاختلاف – قراءات التراث النقدى...............
د. مصطفى بيومى عبد السلام

170– فى حدود الأدب...................... د. محمود الربيعى

171– الحداثة الشعرية فى مصر.........د. محمد السيد إسماعيل

172– تأسيس فنون السرد.. وتطبيقاتها .... د. محمد مندور

173– شعر فدوى طوقان جماليات التشكيل........ د. عبير أبو زيد